

Linn Burchert

## **Gertrud Grunow (1870–1944)**

---

**Leben, Werk und Wirken am Bauhaus  
und darüber hinaus**

## **Impressum**

### **Autorin**

© Linn Burchert, 2018

### **Gestaltung**

Bodendörfer | Kellow

### **Angaben zur Autorin**

Linn Burchert ist seit 2018 Mitarbeiterin am Institut für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt-Universität Berlin. Nach ihrem Studium der Kulturwissenschaft und Vergleichenden Literatur- und Kunstwissenschaft in Potsdam (2008–2014) assistierte sie am Lehrstuhl für Kunstgeschichte der Friedrich-Schiller-Universität Jena (2014–2017). 2018 schloss sie ihre Dissertation „Das Bild als Lebensraum. Ökologische Wirkungskonzepte in der abstrakten Kunst, 1910–1960“ ab. Forschungsschwerpunkte sind: Beziehungen von Kunst-, Ideen- und Wissenschaftsgeschichte sowie Naturkonzepte in der Kunst von 1750 bis in die Gegenwart.

Gefördert durch die Thüringer Staatskanzlei

Linn Burchert

# **Gertrud Grunow (1870–1944)**

---

**Leben, Werk und Wirken am Bauhaus  
und darüber hinaus**





# Inhaltsverzeichnis

## Vorbemerkungen und Danksagungen ..... 8

## Gertrud Grunow: Leben, Lehre, Forschung ..... 11

Biographie.....	14
Grunows Lehre kurz zusammengefasst.....	17
Lehrsystem und Übungspraxis .....	19
Die drei Ordnungen des Kreises .....	27

## Grunow am Bauhaus, 1919–1924 ..... 33

Grunow und Johannes Itten.....	41
Grunow und Walter Gropius .....	45
Grunow und Lothar Schreyer .....	47
Grunow und Paul Klee .....	51
Grunow und Wassily Kandinsky .....	56
Grunow und László Moholy-Nagy .....	58
Grunows Schülerinnen und Schüler .....	62

## Grunow in Hamburg, 1924–1933..... 67

Psychologie und Philosophie an der Universität Hamburg.....	69
Grunow und Heinz Werner: Entwicklungspsychologie und Synästhesie .....	70
Grunows Netzwerke in Hamburg.....	74

## Weitere Kontakte, Beziehungen und Rezeption..... 77

Hildegard Heitmeyers Unterricht der Grunow-Lehre.....	79
Grunow und der Maler Otto Nebel .....	82
Grunow, der Musiktheoretiker Hans Kayser und die Sphärenharmonie.....	85
Grunow und der Maler/Naturheiler Gerhard Schunke .....	87
Grunow, Erich Parnitzke und <i>Kunst und Jugend</i> zur NS-Zeit.....	92
Grunow und ihre Vertrauten im Nationalsozialismus .....	99
Erich Parnitzke und die Grunow-Rezeption nach der NS-Zeit.....	103

## **Kulturhistorischer Kontext: Diskurse und Konzepte....** 105

Zivilisationskritik: Beschleunigung und Neurasthenie.....	107
Schulreformen seit dem 19. Jahrhundert.....	111
Körperkultur, rhythmische Gymnastik, Tanz .....	113
Farbtherapien und andere Heilkunden .....	118
Umweltpsychologie und Psychophysik .....	124
Synästhesie in Forschung und Kunst.....	126
Farbtheorien, Farbsysteme, Zusammenhänge von Farbe und Ton .....	130

## **Grunow-Forschung** ..... 137

Der Grunow-Schunke-Komplex und <i>Der Gleichgewichtskreis</i> (2001) .....	139
Nachlass von Erich Parnitzke.....	147
Nachlass von Otto Nebel.....	147
Bauhaus-Archivalien im Landesarchiv Thüringens.....	148
Nachlass von Karl Falkenberg-Kuhl.....	148

## **Schlussbemerkungen**..... 149

## **Bibliographie**..... 153

# **Vorbemerkungen und Danksagungen**

---

## Vorbemerkungen und Danksagungen

Auf GERTRUD GRUNOW stieß ich im Jahr 2016 im Rahmen meiner Dissertation. Für diese recherchierte ich zu Heils- und Therapiekonzepten in der abstrakten Kunst der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Nachdem ich die von ACHIM PREISS herausgegebene, vermeintlich aus der Feder Grunows stammende Schrift *Der Gleichgewichtskreis. Ein Bauhausdokument* (2001) durchgearbeitet hatte, wollte ich mehr über diese Lehrerin erfahren, die bislang in den Publikationen zum Bauhaus nur am Rande Erwähnung fand. Als umfangreichste Veröffentlichung nahm ich als nächstes RENÉ RADRIZZANIS Einführung und Textsammlung *Die Grunow-Lehre. Die bewegende Kraft von Klang und Farbe* (2004) zur Hand. Hatte Preiß im Vorwort zu *Der Gleichgewichtskreis* schon auf Ungereimtheiten im Text hingewiesen, fand ich bei Radrizzani die Bemerkung, dass das von Preiß veröffentlichte Manuskript von einem ehemaligen Schüler Grunows ausgehend von ihren Schriften erstellt und durch eigene Ideen ergänzt wurde. In einem zweiten Schritt, so Radrizzani, sei der Text aber auch von Preiß selbst manipuliert worden. Zum einen stellte sich mir die Frage, ob diese Vorwürfe tatsächlich stimmten, zum anderen, ob und wie die Gedanken Grunows und GERHARD SCHUNKES – so der Name des Schülers – sich überhaupt noch trennen ließen. Schließlich ging es um die Frage, inwiefern es – abgesehen von den wenigen überlieferten Artikeln und den durch Radrizzani veröffentlichten Typoskripten – eine authentische Grundlage für die Erforschung der Grunow-Lehre gab.

Mit meinen Fragen wendete ich mich an Radrizzani. Nicht er selbst, sondern dessen Frau antwortete mir mit dem Verweis auf eine Weimarer Kunstpädagogin. Diese habe vor einigen Jahren einen Film mit Radrizzani gedreht, in dem dieser sich zu der Preiß-Publikation geäußert habe. So kam ich im Frühjahr 2017 mit GABRIELE FECHER in Kontakt, die mir den besagten Film zeigte: In diesem praktiziert Radrizzani als wohl letzter Zeitzeuge die Grunow-Lehre gemeinsam mit Schülerinnen. Er selbst hatte den Unterricht durch die Grunow-Assistentin HILDEGARD HEITMEYER kennengelernt. Der Film war bereits 2009 entstanden, jedoch aus verschiedenen Gründen unveröffentlicht geblieben.

Aus dem ersten Treffen mit Gabriele Fecher ergab sich ein stetiger Austausch über Grunow. Zur selben Zeit nahm ich Kontakt zur Verlegerin BETTINA PREISS auf, von der ich weiteres Material aus dem Nachlass des Grunow-Schülers ERICH PARNITZKE sowie den Hinweis auf Familie Wagner in Weimar erhielt. Diese Familie ist mit der Ehefrau Schunkes verwandt und hatte das besagte Manuskript an Achim Preiß gegeben. GABRIELE WAGNER gestattete mir die Einsicht in das Dokument, was mir den Vergleich mit der *Gleichgewichtskreis*-Publikation sowie aufgrund der handschriftlichen Ergänzungen auch Erkenntnisse über die Entstehungsgeschichte ermöglichte. Auch zu CORNELIUS STECKNER nahm ich Kontakt auf, der mir Informationen zu Schunke und weitere wichtige Hinweise gab. Dessen im Internet veröffentlichte, umfangreiche biographische Recherchen zu Grunow stellten eine Grundlage für meine Forschungen dar.



Trotz ihrer großen Präsenz am frühen Bauhaus, ihrer breiten Vernetzung zu bekannten Persönlichkeiten der Philosophie, Wissenschaft und Kunst, und nicht zuletzt trotz ihrer Mitarbeit in der entwicklungspsychologischen Forschung an der Universität Hamburg ist Grunow weitestgehend in Vergessenheit geraten. Mit Blick auf das Bauhausjubiläum 2019 fassten Gabriele Fecher und ich daher den Entschluss, ein Projekt zu initiieren, um der wenig bekannten Bauhaus-Meisterin Grunow zu diesem Anlass, aber auch darüber hinaus, Präsenz und Stimme zu verleihen. So begannen die Planungen zur Erstellung einer informativen Webseite mit Biographie, Bibliographie, dem Radrizzani-Film und einem Leitartikel über Grunow von etwa zwanzig Seiten.

Dass sich der geplante Artikel zum Umfang eines Büchleins auswuchs, davon zeugt das vorliegende Dokument. Die vielfältigen Verbindungen Grunows zu verschiedenen Personen, Institutionen und Disziplinen ließen eine knappe Darstellung nicht zu, zumal ich auf immer weitere spannende Bezüge stieß. Zum einen basiert der Text auf Erkenntnissen aus und weiterführenden Gedanken im Kontext meiner Dissertation, zum anderen stellte ich ganz neue Recherchen an – so etwa zu Grunow und ihren Vertrauten in der NS-Zeit. Hierbei unterstützte mich BÖRRIS BUTENOP, der Enkel vom oben erwähnten Erich Parnitzke. Parnitzke hatte in den 1930er Jahren Schriften Grunows in der Zeitschrift *Kunst und Jugend* herausgegeben und ein umfangreiches Konvolut an bislang nicht systematisch aufgearbeitetem Material zu Grunow hinterlassen, das sich heute im Archiv der Bauhausuniversität Weimar befindet.

Obwohl im Folgenden eine große Spannbreite an biographischen und kulturhistorischen Hintergründen zu Grunow zur Darstellung kommt, so ist der Text doch als Ausgangspunkt für weitere Forschungen gedacht, stellt Fragen und weist auf Forschungslücken hin, die oft über die ausschließliche Beschäftigung mit Grunow hinausgehen. So handelt es sich um das Zeugnis einer noch un abgeschlossenen Spurensuche, die mich weiterhin zu vielen Fragen anregt. Diesen Forschungsstand habe ich in der Hoffnung erarbeitet, dass Grunow in den kommenden Jahren auf mehr Interesse stößt und die immer noch sehr »männliche« Bauhaus-Geschichtsschreibung damit weiter hinterfragt und korrigiert wird. Parallel zur Fertigstellung des Manuskripts manifestierten sich schon erste Anhaltspunkte für diesen Optimismus: Im Rahmen des Projekts »Hitze Kälte Apparate. Bauhaus – Versuche am Gleichgewicht« während des Weimarer Kunstfestes im Spätsommer 2018 widmete sich die Berliner Künstlerin JENNY BROCKMANN in drei Lecture- und Performance-Veranstaltungen zentralen Aspekten der Grunow-Lehre mit Blick auf historische und aktuelle Fragen. Münden sollen diese ersten Annäherungen an Grunow in einer Ausstellung beim Kunstfest 2019.

Nicht mit diesem Ausblick, sondern mit meinem Dank an alle, die mich in meinen Forschungen zu Grunow unterstützt haben, möchte ich allerdings schließen: Allen voran danke ich herzlich Gabriele Fecher, ohne die dieser Text und die Web-

seite [www.gertrud-grunow.de](http://www.gertrud-grunow.de) nicht entstanden wären. Für die finanzielle Unterstützung zur Umsetzung sind wir der Thüringer Staatskanzlei zu großem Dank verpflichtet. Weiterhin danke ich Börris Butenop, Bettina Preiß, René und Huguette Radrizzani, Cornelius Steckner sowie Gabriele Wagner. Bei Franziska Kreuzpaintner bedanke ich mich für das Lektorat des Textes und beim Büro Bodendörfer | Kellow für das Layout.

Berlin, September 2018

# **Gertrud Grunow: Leben, Lehre, Forschung**

---



Photographin: Emma Bouché, © Nachlass Erich Pamitzke

Abb. 1: Porträt von Gertrud Grunow, 1936

GERTRUD GRUNOW (1870–1944) war eine ausgebildete Musikpädagogin, die zwischen Herbst 1919 und Frühjahr 1924 am Weimarer Bauhaus unterrichtete. Bis 1922 zunächst als freiberufliche und außerordentliche Lehrkraft angestellt und 1923 zum »Formmeister« benannt, gestaltete sie mit ihrem »Harmonisierungsunterricht« maßgeblich das Programm der Vorlehre am Bauhaus mit. Zu diesem Zeitpunkt hatte Grunow bereits über zwanzig Jahre Berufserfahrung als Musiklehrerin.

Die Vorlehre absolvierten alle Schülerinnen und Schüler, bevor sie in die spezialisierten Werkstätten eintraten. Grunows Unterricht diente der Vorbereitung und Unterstützung der kreativen Tätigkeit. Im Vordergrund stand das Ziel, Körper und Seele in Einklang zu bringen. Dabei arbeitete Grunow eng mit dem Bauhaus-»Meister« JOHANNES ITTEN zusammen, der als Lehrerpersönlichkeit das Bild vom frühen Bauhaus in der Geschichtsschreibung in besonderem Maße prägt. Grunow hingegen ist heute kaum bekannt. Dabei war sie am Weimarer Bauhaus sehr präsent und zog sich auch nach ihrem Ausscheiden aus der Schule im Frühjahr 1924 keineswegs aus Praxis und Theorie zurück: Sie arbeitete fortan nicht nur weiterhin als freie Lehrerin in Berlin und Hamburg, sondern wirkte darüber hinaus am Psychologischen Institut der Universität Hamburg. Dort kooperierte sie mit renommierten Wissenschaftlern wie Dr. HEINZ WERNER im Bereich der entwicklungs- und wahrnehmungspsychologischen Forschung.

Auch wenn Grunow im Rahmen der Bauhaus-Geschichte bisher wenig bekannt ist, hat ihre Lehre vielfältige Anwendungen und Rezeptionen erfahren: Neben der klassischen Weiterführung und Weitergabe der u. a. an bildende Künstlerinnen und Künstler, Sängerinnen und Sänger sowie Tänzerinnen und Tänzer gerichteten Lehre durch ihre Assistentin HILDEGARD HEITMEYER, fand sie weiterhin Einsatz in der esoterischen Naturheilmedizin GERHARD SCHUNKES. In Kunst und Gestaltung hat ihre Lehre auf Musik, Malerei, Zeichnung, Webkunst, Theater und graphische Gestaltung gewirkt.

Einige wenige Personen haben sich bislang mit Grunow und ihrer Lehre beschäftigt. Auch wenn sie in breit ausgerichteten Bauhaus-Publikationen der vergangenen Jahre mittlerweile Erwähnung findet, fehlen ausführliche, wissenschaftlich-kritische Auseinandersetzungen mit ihrer Person und ihrem Unterricht. Nicht zuletzt ist dies einem Mangel an gesicherten Quellen geschuldet. → *«Grunow-Forschung»*

Im Folgenden werden Grunows Leben und Werk als Lehrerin und Forscherin vorgestellt und im breiteren kulturhistorischen Kontext verortet. Ausgangspunkt ist die These, dass Grunows Lehre an zentrale ästhetische, wissenschaftliche und gesellschaftliche Diskurse in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts anschloss, darin aber auch einen eigenen Weg markierte. Es werden daher die Hintergründe ihrer Ideen ebenso wie ihre Kooperationen und ihre Rezeption durch verschiedene Persönlichkeiten und Fachrichtungen am Bauhaus und darüber hinaus dargestellt. → *«Biographie»*, → *«Grunows Lehre kurz zusammengefasst»*, → *«Lehrsystem und Übungspraxis»*, → *«Die drei Ordnungen des Kreises»*

# Biographie

Gertrud Grunow wurde am **8. Juli 1870 in Berlin** geboren und verbrachte ihre Jugendzeit im Rheinland.

Tabelle 1:

<b>ab 1890</b>	Ausbildung zur Sängerin und Gesangslehrerin in <b>Berlin</b> bis 1898, dort Unterricht bei verschiedenen Sängern und Lehrern	zentrale Lehrer: FERDINAND SIEBER, HANS VON BÜLOW, XAVER SCHARWENKA, GIOVANNI BATTISTA LAMPERTI
<b>ab 1898</b>	Gesangslehrerin in <b>Remscheid</b> (Bezirk Düsseldorf), Organisation zahlreicher Gesangsveranstaltungen	Übernahme des Schülerkreises von HEDWIG BOLDT, ehemalige Schülerin des verstorbenen Lehrers FERDINAND SIEBER
<b>1908</b>	Lehrerin am »Staatlich konzessionierten Konservatorium für Musik« in Remscheid unter der Leitung von ALFRED MELCHER	1.–15. August 1908 Teilnahme am Sommerkurs »Rhythmische Gymnastik« von ÉMILE JAQUES-DALCROZE in Genf
<b>ab 1908</b>	Angebot von Kursen in »Rhythmischer Gymnastik« nach der Lehre ÉMILE JAQUES-DALCROZES in ihren eigenen Räumlichkeiten in Remscheid Forschungen zum Thema der Farbformen, Weiterentwicklung ihrer Harmonielehre	Teilnahme von HILDEGARD HEITMEYER an einem Grunow-Kurs, ab 1910 engere Zusammenarbeit Auseinandersetzung mit dem Musiktheoretiker Mathis Lussy, der 1886 die Schrift <i>Die Kunst des musikalischen Vortrags: Anleitung zur ausdrucksvollen Betonung und Tempoführung in der Vocal- und Instrumentalmusik</i> veröffentlicht hatte
<b>1913</b>	Teilnahme am 1. Kongress für Ästhetik und Kunstwissenschaft in Berlin	Kontakt zum Berliner Laryngologen Prof. Dr. JACOB KATZENSTEIN und um 1914 Kontakt zum Psychologen und Wilhelm Wundt-Schüler Felix Krueger in Halle
<b>1916</b>	Rückkehr nach <b>Berlin</b> , dort Aufbau eines neuen Kreises an Schülerinnen und Schülern	Kontakte zum Künstlerhaus St. Lucas in der Fasanenstraße in Berlin-Charlottenburg
<b>1917–1919</b>	weitere Ausarbeitung und Entwicklung ihrer Lehre in Berlin	Ausbildung von HILDEGARD HEITMEYER zur Assistentin

<b>1919</b>	Vortragseinladung nach Jena durch EUGEN DIEDERICHs, offenbar in Folge von drei Vorträgen am Berliner Lessing-Museum	
<b>Winter 1919/20</b>	Lehrerin am <b>Weimarer Bauhaus</b> : Beginn des Unterrichts im Herbst 1919	ab 1. April 1920 Assistenz durch HILDEGARD HEITMEYER
<b>1919/20–1924</b>	Etablierung und Weiterentwicklung der Harmonisierungslehre am Bauhaus, seit 1922 Einzelunterricht statt Gruppenunterricht 1923 Teilnahme an der Bauhausausstellung (Raum 37) und Veröffentlichung ihres Aufsatzes »Der Aufbau der lebendigen Form durch Farbe, Form, Ton« im 1923 in Weimar erschienenen Band <i>Staatliches Bauhaus Weimar 1919 bis 1923</i>	in der Anfangszeit parallel Unterricht im Kurhaus Waldesheim Düsseldorf-Grafenberg und in Berlin seit 1922 Kontakt zu Dr. HEINZ WERNER in Hamburg
<b>1924</b>	Ausscheiden aus dem Bauhaus im April, Rückkehr nach <b>Berlin</b>	13.–18. Oktober Teilnahme an der Tagung für Ausdruckskultur in Altona, Hamburg
<b>1924–1933</b>	Arbeit am <b>Institut für Psychologie am Philosophischen Institut an der Universität Hamburg</b> bei Dr. HEINZ WERNER, u. a. Kontakte zu WILLIAM STERN, ERNST CASSIRER und dem WARBURG-INSTITUT	spätestens seit 1925 Kontakt zum Musiktheoretiker HANS KAYSER Reisen in die Schweiz: Besuche bei ihrem Schüler GERHARD SCHUNKE sowie bei HILDEGARD HEITMEYER und OTTO NEBEL 1930 Teilnahme am 3. Farbe-Ton-Kongress in Hamburg, der durch GEORG ANSCHÜTZ veranstaltet wurde
<b>1935–1938</b>	Veröffentlichung von Artikeln in der Zeitschrift <i>Kunst und Jugend</i> durch das Engagement des Verlegers ERICH PARNITZKE	zahlreiche Reisen u. a. nach <b>London</b> , in die <b>Schweiz</b> und nach <b>Venedig</b>

<b>1939</b>	Umzug nach <b>Düsseldorf</b> mit Kriegsbeginn	intensive Arbeit an der Niederschrift ihrer Lehre in enger Zusammenarbeit mit GERHARD SCHUNKE
<b>1943/44</b>	Zerstörung ihrer Wohnung in <b>Düsseldorf</b> durch einen Bombenangriff 1943	Grunow verstarb am <b>11. Juni 1944</b> in <b>Leverkusen</b> . Ihr wohl Fragment gebliebenes Vermächtnis – die Manuskripte, die ihr Lehrsystem zusammenhängend darstellen sollten – hatte sie an GERHARD SCHUNKE übergeben, der dieses allerdings nie wie geplant veröffentlichte. → »Der Grunow-Schunke-Komplex und Der Gleichgewichtskreis (2001)«

### Literaturangaben

**Radrizzani 2004:** René Radrizzani, *Die Grunow-Lehre: Die bewegende Kraft von Klang und Farbe*, Wilhelmshaven 2004.

**Steckner 1993:** Cornelius Steckner, »Personalistik und Wissenschaftskritik der Hamburgischen Schule«, in: *Bericht über den 28. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Psychologie in Trier 1992*, hrsg. v. Leo Montada im Auftrag der Deutschen Gesellschaft für Psychologie, Göttingen u. a. 1993, S. 356–367.

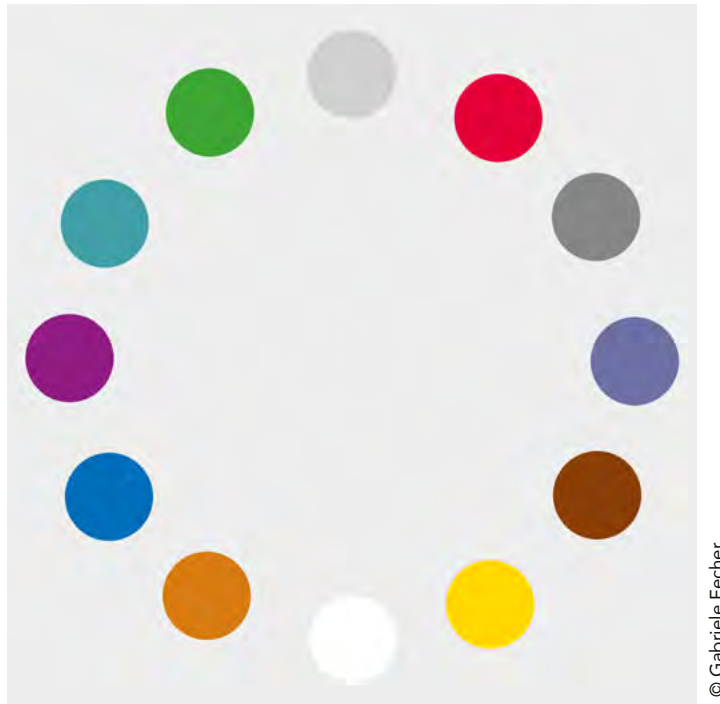
**Steckner 2010:** Cornelius Steckner, »Gertrud Grunow (1870–1944): Eine Biografie in Dokumenten«, 2010, PDF, verfügbar unter: <https://sites.google.com/site/gertrudgrunow>, 24. August 2018.

**Nachlass E. Parnitzke:** Archiv der Bauhausuniversität Weimar (unbearbeitetes Konvolut).



# Grunows Lehre kurz zusammengefasst

Ausgehend von ihrer Tätigkeit als Musikpädagogin entwickelte GERTRUD GRUNOW in den 1910er Jahren den sog. ›Gleichgewichtskreis‹, welcher als Grundlage für eine Reihe an Übungen diente. Dieser Gleichgewichtskreis konstituiert sich auf einer ersten Ebene aus zwei zusammenhängenden Kreisen: Der erste umfasst die zwölf Töne einer Tonleiter von c bis h. Jedem Ton ordnete sie eine bestimmte Farbe zu, woraus sich, zweitens, ein Farbkreis ergab, der die Farben Weiß, Terrakotta (Gelbrot), Blau, Rotviolett, Grünblau, Grün, Silber, Rot, Grau, Blauviolett, Braun und Gelb umfasst (Abb. 2). →*Farbtheorien, Farbsysteme, Zusammenhänge von Farbe und Ton*



© Gabriele Fecher

Abb. 2: Farbkreis nach Gertrud Grunow

Weiterhin unterschied Grunow auf einer zweiten Ebene drei Unterordnungen des Kreises. →*Die drei Ordnungen des Kreises* Das System an Kreisen und Ordnungen entsprach ihr zufolge dem »Aufbau der gesamten realen Welt, wie er sich vom menschlichen Organismus und vom menschlichen Geiste aus biologisch-historisch entwickelt« habe (Herv. i.O., Grunow 1923: 20). Grunow ging davon aus, dass allen Menschen diese Ordnung inne liege und wollte durch ihren Unterricht den verlorenen Zugang zu dieser wiederherstellen.

Ein übergeordnetes Ziel Grunows war es, auf eine Reduktion der körperlichen und psychischen Festigkeit und Enge ihrer Schülerinnen und Schüler hinzuwirken.

Dies wird insbesondere in den Evaluationen ihrer Kursteilnehmenden am Bauhaus deutlich, die sie schriftlich an den Meister- bzw. den Bauhausrat richtete (Wahl 2001: 167–169, 300–302; vgl. Burchert 2019a): Erhöhte körperliche wie auch seelisch-geistige Lockerung und Beweglichkeit sollten durch ihre Übungen erreicht werden. Im Vordergrund stand die (Wieder-)Herstellung eines psychophysischen Gleichgewichtes, das der vielfach beklagten Unausgeglichenheit und Nervosität der Schülerinnen und Schüler und der modernen Gesellschaft überhaupt entgegengesetzt wurde. → *Zivilisationskritik: Beschleunigung und Neurasthenie*

Zentral für den Erfolg des Unterrichts war es, dass die Schülerinnen und Schüler lernten, Reflexion und Intellekt auszuschalten und in eine Art vorbewussten Zustand einzutreten, der für die Wahrnehmung des eigenen Körpers, der Seele und des Geistes sensibilisiert. Der Literaturwissenschaftler RENÉ RADRIZZANI (\*1930), der sich theoretisch und praktisch mit Grunows Lehre auseinandersetzte, weist darauf hin, dass das Lehrsystem Grunows den Schülerinnen und Schülern nicht bekannt sein durfte, um so ihre Wirkung zu gewährleisten (Radrizzani 2004: 25), denn schließlich – so Grunow selbst – sollte die »Farbordnung [...] unbewußt selbsttätig von jedem gefunden« werden (Herv. i.O., Grunow 1923: 20).

### Literaturangaben

**Burchert 2019a:** Linn Burchert, »The Spiritual Enhancement of the Body: Johannes Itten, Gertrud Grunow, and Mazdaznan at the Early Bauhaus«, in: Elizabeth Otto/Patrick Roessler (Hg.), *Bauhaus Bodies: Gender, Sexuality, and Body Culture in Modernism's Legendary Art School*, London 2019 (in Vorbereitung der Drucklegung).

**Grunow 1923:** »Der Aufbau der lebendigen Form durch Farbe, Form, Ton«, in: Ausst.-Kat. *Staatliches Bauhaus Weimar 1919 bis 1923*, hrsg. v. Karl Nierendorf, Weimar 1923, S. 20–23 [Radrizzani 2004, S. 77–81].

**Radrizzani 2004:** René Radrizzani, *Die Grunow-Lehre: Die bewegende Kraft von Klang und Farbe*, Wilhelmshaven 2004.

**Wahl 2001:** Volker Wahl (Hg.), *Die Meisterratsprotokolle des Staatlichen Bauhauses Weimar 1919 bis 1925*, bearbeitet v. Ute Ackermann, Weimar 2001.

# Lehrsystem und Übungspraxis

*HILDEGARD HEITMEYER: »Sich durch innere Vorstellung ganz unter den Eindruck einer Farbe zu stellen, andererseits einen Ton ganz in uns aufzunehmen, bis er unser eigen wird und in unserm Körper klingt, und sich davon bewegen lassen, ganz frei, wie es der Körper verlangt, und wie er dann allmählich selber seine Ordnung findet, das ist das Neue, was Gertrud Grunow bringt und wodurch sie sich von allen anderen Bewegungsmethoden unterscheidet.« (Heitmeyer 1920: 929)*

GERTRUD GRUNOW spielte in ihrem Unterricht auf dem Klavier zunächst nacheinander die zwölf Töne einer Tonleiter oder zeigte die diesen Tönen entsprechenden Farben. Die Schülerinnen und Schüler sollten die Farben verinnerlichen und sie sich dann ohne optischen Reiz nur als inneres Licht vorstellen. Diese Gleichsetzung von Farbe und Licht, die mit der Auffassung von Farbe als »lebendige[r] Kraft« einherging, war grundlegend für die Lehre (Herv. i.O., Grunow 1923: 20).

Jeder Ton und jede Farbe rufen Grunow zufolge eine spezifische Haltung und damit eine bestimmte Bewegung sowie eine Körperspannung hervor, aus der sich in den Übungen ein Bewegungsrhythmus, ein Changieren zwischen Lockerung und Anspannung, Beugung und Aufrichtung sowie verschiedene Arten der Atmung ergeben. Die Schülerinnen und Schüler wurden somit zur Empfindung von Körperspannung und Schwerkraft aufgefordert. Bei Ton- und Farbwechseln galt es, einen neuen Ort im Raum aufzusuchen – eben jenen, welcher dem Ton bzw. der Farbe entsprach. Der Bewegungsablauf vollzog sich als Zyklus kreisförmig und in der Drehung um die eigene Achse. Hinzu kamen verschiedene Gangarten sowie Arm- und Greifbewegungen (Radrizzani 2004: 53f.). So erinnert sich der Jenaer Verleger EUGEN DIEDERICHs an eine Stunde:

*»Da steht ein Jüngling, und mit Nachdruck stößt er Arm um Arm in die Luft, als wolle er Ziegel auf den Bau reichen, während seine Füße in einer Art Tanzrhythmus über den Boden schlürfen. [...] Man ist als Zuschauer ganz erstaunt über die ausdrucksvolle Gebärdensprache der Hände bei den Mädchen, dieses sehnstichtige Suchen im begleitenden Rhythmus des Körpers.« (Diederichs 1920: 137)*

Der Nachvollzug des Farbkreisverlaufes sollte von Weiß zu Gelb von einer gebeugten Haltung über eine lockere Aufrichtung zu einer erhöhten Körperspannung führen. Ein größeres Bild ergibt sich aus einzelnen Artikeln der 1930er Jahre, in denen Grunow die Bewegungssequenzen und die damit einhergehenden psychischen Zustände beschrieb (Tab. 2):

Tabelle 2:

Farbe/Ton	Haltung (Grunow 1937b)	Psyche (Grunow 1936c)	Körperakzente (Grunow 1938a; Grunow 1967)
Weiß/ c	»Tiefste Kniebeuge. Füße: auf Halbspitze und stark nach außen gedreht. Arme: in Schulterhöhe nach vorn gehoben. Handflächen: nach oben gerichtet.«	»das Gefühl der Un- schuld; strengere Erfassung: voll Ver- trauen, dem reinen Toren vergleichbar«  ergänzt in Preiß 2001: 67f.: »Reinheit«	»allgemeine, natürliche Haltung«
Terracotta (Gelbrot/ Orange)/ cis/des	»Etwas geringere Knie- beuge. Füße: geschlossen nach vorn. Arme: in Schulterhöhe nach vorn gehoben. Handflächen: nach unten gerichtet.«	»heroisches Gefühl.«  ergänzt in Preiß 2001: 67f.: »Einfalt, Zorn und jugendlicher Kampfes- mut«	»gespannte, etwas steife Aufgerichtetheit«
Blau/ dis/es	»Etwas geringere Knie- beuge. Füße: geschlossen nach vorn. Arme: in Schulterhöhe nach vorn gehoben. Handflächen: nach unten gerichtet.«	»Gefühl der Bereit- schaft; strengere Erfassung: Gefühl des Bereitseins.«  ergänzt in Preiß 2001: 67f.: »Ruhe«	»Oberarm, Oberschenkel«

Rotviolett/ d	»Geringe Kniebeuge. Füße: etwas mehr schräg geöffnet Arme: gerundet nach vorn in Schulterhöhe gehoben. Handflächen: seitwärts-gerichtet.«	»das Gefühl eines jugendlichen Zustandes, liebenswürdig, leicht, sorglos; strengere Erfassung: Sehnsucht, sehnen.«	»Schulter, Hüfte«
Grünblau/ e	»Sehr geringe Kniebeuge. Füße: etwas mehr schräg geöffnet. Arme: ein wenig gerundet nach vorn in Schulterhöhe gehoben. Handfläche: seitwärts (nach innen) gerichtet.«	»das Gefühl einer geistig gerichteten und gehobenen Verfassung.«  ergänzt in Preiß 2001: 67f.: »das sich und andere Beherrschen und das Sinnen«	»Achselhöhe, Leistengegend«
Grün/ f	»Natürlich aufrechte Haltung. Füße: schräg geöffnet. Arme: seitwärts auf Schulterhöhe gehoben. Handflächen: seitwärts gerichtet.«	»das Gefühl des Hoffens; strengere Form: Zuversicht«  ergänzt in Preiß 2001: 67f.: »Gefühl der männlichen Liebe«	»Ellenbogen, Knie«
Silber/ fis/fes	»Aufrechte Haltung. Füße: geschlossen nach vorn. Arme: seitwärts in Schulterhöhe gehoben. Handflächen: nach unten gerichtet.«	»Geduld; strengere Erfassung: Erwartung«  ergänzt in Preiß 2001: 67f.: »Gleichmut«	»Innenhand, Höhlung unter Fuß«

Rot/ g	»Aufrechte Haltung. Füße: geschlossen nach vorn. Arme: seitwärts in Schulterhöhe gehoben. Handflächen: nach unten gerichtet.«	»Liebe, Hingebung; strengere Erfassung: Gefühl des Bereitseins«	»Mitte des Körpers, Gleichgewicht im Innern«
Grau/ gis/as	»Aufrechte Haltung. Füße: etwas schräger nach außen gerichtet. Arme: seitwärts in Schulterhöhe gehoben. Handflächen: nach oben gerichtet.«	»Traurigkeit, Trauer.«  ergänzt in Preiß 2001: 67f.: »Gefühl (...) des Schmerzes und des Leidens, des Grübelns«	»Unterarm, Unterschenkel«
Blauviolett/ a	»Aufrechte Haltung. Füße: stärker nach außen gedreht. Arme: seitwärts in Schulterhöhe gehoben. Handflächen: nach oben gerichtet.«	»religiöses Gefühl; strenger: Glaube (aufgerichteter Oberkörper), Demut (tiefere Körperhaltung, weicher).«  ergänzt in Preiß 2001: 67f.: »Treue und Resignation«	»feierlich ernste, aus Rumpfmittle gehobene Haltung«
Braun/ ais/b	»Gespannt aufrechte Haltung. Füße: noch stärker nach außen gedreht. Arme: seitwärts in Schulterhöhe gehoben. Handflächen: nach oben gerichtet.«	»Angst, Furcht, Entsetzen«  ergänzt in Preiß 2001: 67f.: »Abwehr«	»Handgelenk, Fußgelenk (Ferse)«
Gelb/ h	»Höchst gespannte aufrechte Haltung. Füße: aufs stärkste nach außen gedreht. Arme: seitwärts in Schulterhöhe gehoben. Handflächen: nach oben gerichtet.«	»Neid; strengere Erfassung: Selbstsicherheit.«  ergänzt in Preiß 2001: 67f.: »Gefühl der Gerechtigkeit, der Besonnenheit, der Selbstsicherheit und andererseits das Gefühl des Neides«	»Hand und Fuß«

Die Aufstellung ist in einigen Punkten überraschend: Es werden in der Übung sowohl positive als auch negative Gefühle durchlaufen, entsprechend wird der Körper unterschiedlich stark angespannt. Es erfolgt, hält man sich an die zirkuläre Reihenfolge, eine allmähliche Aufrichtung des Körpers, die mit spezifischen Fuß-, Arm- und Handbewegungen sowie -stellungen einhergeht. Den Endpunkt bildet eine aufrechte Haltung in stärkster Anspannung. Ihr zugeordnet sind zwei divergierende Gefühle – Neid und Besonnenheit. Die Dramaturgie ist nicht unmittelbar schlüssig: Warum etwa auf Trauer (Grau) ein religiöses Gefühl von Glauben, Demut und Treue (Blauviolett) und dann Angstgefühle (Braun) folgen, irritiert.

Grunows Assistentin Heitmeyer weist darauf hin, wie sich im Rahmen der Übungen beispielsweise »Selbstsucht, Haß, Neid, Eifersucht« verwandeln ließen »durch die gesteigerte seelische Kraft in Entsagung« (Heitmeyer 1936–46: 139). Grunows Schüler GERHARD SCHUNKE fasste dieses Prinzip später unter dem Begriff der »Auflichtung« (Schunke 1953a [?]). Grunows Ansatz besteht Heitmeyer und Schunke zufolge darin, ihre Schülerinnen und Schüler negative Gefühle durchleben zu lassen, damit sie diese in positive Gefühle umzuwandeln lernen. Die Übungssequenzen bildeten somit ein wahres »Wechselbad der Gefühle«, das die Voraussetzung für den angestrebten Gleichgewichtszustand darstellte. Der Kreis wurde anschließend noch einmal umgekehrt durchlaufen, etwa von Gelb nach Weiß (vgl. Radrizzani 2004: 26). Anhand von Radrizzanis Berichten aus dem durch Heitmeyer vermittelten Grunow-Unterricht wird deutlich, dass die Reihenfolge der Farben und auch der Töne je nach Übung und Individuum mitunter stark abgewandelt wurde (ebd.: 26–59).

Auch wenn Variationen in der Reihenfolge üblich waren, stellt sich die Frage, nach welchen Prinzipien die Farben geordnet und ausgewählt sind. Naheliegender wäre etwa eine Hell-Dunkel-Dramaturgie, die sich – ebenso wie andere Varianten von Farbsystemen – aber nicht finden lässt. → *Farbtheorien, Farbsysteme, Zusammenhänge von Farbe und Ton* Die im Kreis aufeinanderfolgenden Stellungen sind mal von körperlicher Weitung, mal von Einengung geprägt. Den positiven Höhepunkt bilden die mittleren Farben Grünblau und Grün, die eine physisch lockere und psychisch geistige Erhebung markieren.

Aus dem Unterricht sind drei Photographien überliefert, die Heitmeyer bei den Übungen zeigen: Auffallend ist hier nicht nur der unruhige Hintergrund – eine ornamental dekorierte Stellwand und ein ebenso ornamentaler Teppich –, auch die hochhackigen Schuhe Heitmeyers überraschen. Auf einer der Photographien nimmt Heitmeyer eine recht ausladende, dynamisch wirkende Körperhaltung ein (Abb. 3). Aus seitlicher Perspektive aufgenommen erscheinen ihre Beine in großem Abstand zueinander positioniert, wobei der Schwerpunkt auf dem rechten Bein liegt, während das linke Bein leicht angewinkelt zum Schritt ausholt. Ihre Arme sind seitlich ausgebreitet, die linke Hand wohl an Daumen und Zeigefinger zusammengeführt, die rechte befindet sich in einer Art Greifbewegung. Der ganzen

Haltung liegt etwas Tänzerisches inne. Im Gegensatz dazu steht eine andere Photographie, in der Heitmeyer auf einem Stuhl sitzend den rechten Arm von sich wegstreckt, während der linke Arm zur rechten Armbeuge geführt ist (Abb. 4). Dieser Haltung liegen mehr Spannung und Statik inne. Eben in dieser Zusammenführung von Statik und Dynamik lag das Wesen der Grunow'schen Lehre.

Copyright unbekannt, © Bauhaus-Archiv Berlin, Inv.-nr. F6580/3



Abb. 3: Hildegard Heitmeyer beim Grunow-Unterricht, 1917 oder 1922, Reproduktion, ca. 1968, 11 × 8,5 cm, Silbergelantinepapier.

Copyright unbekannt, © Bauhaus-Archiv Berlin, Inv.-nr. F6580



Abb. 4: Hildegard Heitmeyer beim Grunow-Unterricht, 1917 oder 1922, Reproduktion, ca. 1968, 11 × 8,5 cm, Silbergelantinepapier.

Mit Blick auf die Bewegungspraxis war für Grunow die Rhythmisierung des Körpers zentral: Das »rhythmisierende Wesen der Bewegung« wirke »harmonisierend, hebend und belebend« (Grunow 1920: 71). Mit dem Wechsel der Farbe sollte ein neuer Ort im Raum aufgesucht werden. Der Wechsel von einer Haltung zur nächsten ging dabei nicht nur mit einem Ortswechsel, sondern auch mit einem geänderten Atem einher: Beim Heben der Arme erfolgte etwa eine tiefe Einatmung, beim Senken der Arme die Ausatmung (Grunow 1937a: 95). Den Farben waren außerdem bestimmte Körperpartien zugeordnet, die Heitmeyer als »Brennpunkte« bezeichnete, sodass nacheinander verschiedene Körperteile aktiviert und empfunden wurden (Heitmeyer 1920: 930).



Die seelischen und körperlichen Impulse, die ein spezifischer Ton oder eine spezifische Farbe auslösten, sind zwar gemäß Grunow bei allen Menschen gleich, allerdings mussten erst die Voraussetzungen dafür geschaffen werden, diese Impulse zu empfinden und wirksam werden zu lassen. Auf Basis der Durchführung der Übungen urteilte Grunow über die persönlichen Dispositionen ihrer Schülerinnen und Schüler (Wahl 2001: 167–169, 300–302; vgl. Burchert 2019a). An körperlichen wie psychischen Störungen und Hemmungen wurde ausgehend davon fortan gearbeitet. Diederichs erinnert sich etwa, dass in den Übungsstunden deutlich

*»der gehemmte Intellektualist von dem strömenden naiven Menschen zu unterscheiden [ist], deutlich die Wesensart der Frau von der des Mannes. Wie ein Unerlöster hält da ein Intellektualist die Hände vor die Augen und bewegt sich schlürfenden Schrittes, während der gelöste Mensch sich in steter rhythmischer Bewegung von Händen und Beinen befindet.« (Diederichs 1920: 136)*

Dabei stellte Diederichs fest, dass die Männer »stoßende Bewegungen, nach oben gerichtet«, die Frauen aber »hüllende Bewegungen zur Erde« vollzogen (ebd.: 136f.). Die Unterschiede zwischen den Geschlechtern charakterisierte Grunow selbst folgendermaßen:

*»Bei männlichen Personen findet man eine strengere, geschlossene Erfassung der Aufgabe und ein dementsprechendes Gefühlsempfinden. Die Frau dagegen zeigt sich, ihrer Natur gemäß, in den tiefsten Schichten geöffnet. Dem Manne, der in strengerer Form, seiner Natur nach, die Gefühlsempfindung in höheren Schichten hält, steht hier der Frau gegenüber, welche in natürlich-tiefer Art vom Gefühlsleben erfasst wird. Die menschliche Natur gibt jedoch auch dem Manne die Möglichkeit, in der Gefühlsempfindung bis in die Tiefe zu reichen und andererseits vermag die Frau die strengere Haltung des Mannes anzunehmen. Die Physiognomie, in welcher sich das Gefühl widerspiegelt, sowie die Gebärde, welche es geistig-körperlich ausdrückt, tragen bei allen Menschen den gleichen Grundcharakter, sind aber verschieden in ihrer Art, je nach dem Individuum und der Disposition derselben.« (Grunow 1936c: 92)*

Die Schülerinnen und Schüler kamen mit unterschiedlichen Voraussetzungen – besonderen Fähigkeiten, Problemen und Hemmungen – zu Grunow. Diese hielt sie mitunter für geschlechtsspezifisch und arbeitete individuell daran. Am Ende der Übungspraxis sollte ein seelisch-körperlich-geistiges Gleichgewicht stehen, das insbesondere auch zur eigenen schöpferischen Tätigkeit befähigen sollte. Der Variantenreichtum der verschiedenen Übungen sowie das Zusammendenken von Seele, Körper und Geist bildet sich in der Differenzierung der drei Ordnungen des Kreises ab. → *Die drei Ordnungen des Kreises*

### Literaturangaben

- Burchert 2019a:** Linn Burchert, »The Spiritual Enhancement of the Body: Johannes Itten, Gertrud Grunow, and Mazdaznan at the Early Bauhaus«, in: Elizabeth Otto/Patrick Roessler (Hg.), *Bauhaus Bodies: Gender, Sexuality, and Body Culture in Modernism's Legendary Art School*, London 2019 (in Vorbereitung der Drucklegung).
- Diederichs 1920:** Eugen Diederichs, »Unterbewußtsein und Form«, in: *Die Tat. Monatsschrift für die Zukunft deutscher Kultur* 2, Mai 1920, S. 126–137.
- Heitmeyer 1920:** Hildegard Heitmeyer, »Ordnung durch Farbe und Klang«, in: *Die Tat. Monatsschrift für die Zukunft deutscher Kultur* 11, März 1920, S. 929–932.
- Grunow 1967:** Gertrud Grunow, »Eigene Aufzeichnungen«, in: *Bildnerische Erziehung. Die Zweimonatsschrift* 3, 1967, S. 17–23 [= Wiederabdruck der zwischen 1935 und 1938 veröffentlichten Artikel in *Kunst und Jugend*].
- Grunow 1938a:** Gertrud Grunow, »Von der Farbe im Runden«, in: *Kunst und Jugend, Februar 1938*, S. 36–37, verfügbar unter: [http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kunst\\_jugend1938/0040/image](http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kunst_jugend1938/0040/image), 26. August 2018 [Radrizzani 2004, S. 104–106].
- Grunow 1937b:** Gertrud Grunow, »Farben und klingender Ton und Statiken«, in: Radrizzani 2004, S. 97–98 [ungedrucktes Typoskript im Umfang von 3 Seiten mit handschriftlichen Ergänzungen von Gertrud Grunow aus dem Besitz von Hildegard Heitmeyer, wahrscheinlich entstanden um 1937 = ungesichert].
- Grunow 1937a:** Gertrud Grunow, »Eine neue Auffassung des Wesens der Farbe in ihrer psychisch-physischen Wirkung auf den Gesamtorganismus«, in: Radrizzani 2004, S. 94–96 [ungedrucktes Typoskript im Umfang von 5 Seiten aus dem Besitz von Hildegard Heitmeyer mit handschriftlichen Zusätzen von Gertrud Grunow um 1937a].
- Grunow 1936c:** Gertrud Grunow, »Psyche«, in: Radrizzani 2004, S. 92–93 [ungedruckt und unabgeschlossen in der Handschrift von Hildegard Heitmeyer, Umfang von 5 Seiten, Abschrift eines Aufsatzes von Gertrud Grunow aus dem Jahr 1936].
- Grunow 1923:** »Der Aufbau der lebendigen Form durch Farbe, Form, Ton«, in: Ausst.-Kat. *Staatliches Bauhaus Weimar 1919 bis 1923*, hrsg. v. Karl Nierendorf, Weimar 1923, S. 20–23 [in: Radrizzani 2004, S. 77–81].
- Grunow 1920:** Gertrud Grunow, »Bericht an das Kurhaus »Waldesheim« Düsseldorf-Grafenheim 1920«, in: Radrizzani 2004, S. 70–76 [zu Lebzeiten unveröffentlichtes Typoskript im Umfang von 12 Seiten, redigiert und abgedruckt].
- Preiß 2001:** Achim Preiß (Hg.), *Gertrud Grunow: Der Gleichgewichtskreis. Ein Bauhaus Dokument*, Weimar 2001.
- Radrizzani 2004:** René Radrizzani, *Die Grunow-Lehre: Die bewegende Kraft von Klang und Farbe*, Wilhelmshaven 2004.
- Schunke 1953a [?]:** Gerhard Schunke, »Heilmittel der heliotropische [sic] Farb-Licht-Medizin«, Broschüre, Appenzell Ausserrhoden 1953 [?].
- Wahl 2001:** Volker Wahl (Hg.), *Die Meisterratsprotokolle des Staatlichen Bauhauses Weimar 1919 bis 1925*, bearbeitet v. Ute Ackermann, Weimar 2001.

# Die drei Ordnungen des Kreises

GERTRUD GRUNOW unterschied zwischen drei Ordnungen ihres Gleichgewichtskreises, die sich mit 1. ›Seele‹, 2. ›Körper‹ und 3. ›Geist‹ überschreiben lassen. Offenbar hatte sie in späteren Jahren eine deutliche, systematische Trennung zwischen dem Gleichgewichtskreis ›erster‹, ›zweiter‹ und ›dritter‹ Ordnung vorgenommen. Allerdings wurden diese drei Ordnungen in authentifizierten Artikeln nicht so klar differenziert und sind vor allem durch ihre Schülerin bzw. ihre direkten und indirekten Schüler HILDEGARD HEITMEYER, RENÉ RADRIZZANI, GERHARD SCHUNKE und ERICH PARNITZKE überliefert.

Die folgende Zusammenfassung beruht auf Heitmeyers Erläuterungen (Heitmeyer 1936/1946) sowie einem ungedruckten Typoskript Grunows aus dem Jahr 1937 (Grunow 1937c). Zu berücksichtigen ist dabei, dass Grunow ihre Lehre bis Ende der 1930er Jahre kontinuierlich weiterentwickelte und in der Zeit am Bauhaus keineswegs abschloss. Hinzu kommt der Variantenreichtum der Übungen, von dem etwa Radrizzanis Aufzeichnungen zeugen, der die Lehre durch Heitmeyer kennenlernte (Radrizzani 2004: 25–59). Im 2009 in Kooperation mit Gabriele Fecher entstandenen Film *Die Harmonisierungslehre von Gertrud Grunow* kann die praktische Umsetzung der Lehre in Ansätzen ebenfalls nachvollzogen werden (Radrizzani 2009).

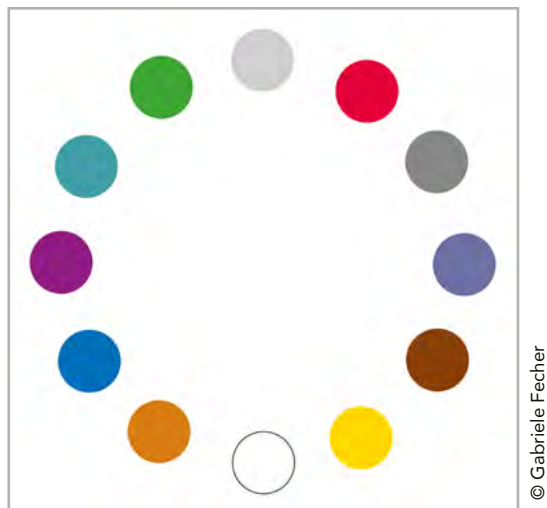


Abb. 5: Die erste Ordnung des Kreises: Farbkreis nach Gertrud Grunow.

Im Fokus der **ersten Ordnung** steht die intuitive, gefühlsmäßige Empfindung von Farben und Klängen. Mit geschlossenen Augen werden Farben und Klänge empfunden und deren korrespondierende Orte im Raum aufgesucht: Daraus ergibt sich die Ordnung des Kreises, gedanklich wie eine Uhr auf dem Boden ausgebreitet (Abb. 5). Dabei werden auch verschiedene qualitative Aspekte von Farbe – Stoff, Material und Form – innerlich vorgestellt und gefühlt (Tab. 3).

Tabelle 3:

Farbe/Ton	Farbformen (Grunow 1936b)	Farbstoff, Material, Form (Grunow 1938a)
Weiß/ c	Wellenform/Fließen	Tusche, Marmor, rund
Terracotta (Gelbrot/ Orange)/ cis/des	aufrechtes Rechteck	[Angabe zum Farbstoff fehlt], Stoff, aufrecht stehende Ellipsenform
Blau/ dis/es	Kreis	Aquarell, Tonerde, Quadrat
Rotviolett/ d	liegendes Rechteck	Porzellan-Farbe, Porzellan, auf der Spitze stehendes Quadrat
Grünblau/ e	[konkrete Angabe fehlt: ebenfalls Trapezform?]	Pastell-Farbe, Stahl, Rhombus
Grün/ f	Trapez	Tinte, Eisen, Rhombus
Silber/ fis/fes	spitze Linienform	Kreide, Kohle, Silber, Rhombus
Rot/ g	Quadrat	Öl, Holz, Kreuzform
Grau/ gis/as	waagerechte gerade Linie	Druckerschwärze, gewöhnlicher Stein, Rhombus
Blauviolett/ a	liegendes Langrund	Glas-Farbe, Glas, auf der Spitze stehendes Quadrat
Braun/ ais/b	Dreieck (Spitze nach unten gerichtet)	Gewöhnliches Anstreichmaterial, Schmiede- oder Gußeisen, Rund oder Rhombus? [unklar]
Gelb/ h	Dreieck (Spitze nach oben gerichtet)	Firnis, Lack, Gold, liegende, flache Ellipse

Die Übungen erster Ordnung beinhalteten so auch das Zeichnen von Formen in die Luft, in Entsprechung zum empfundenen Ton bzw. der empfundenen Farbe. Die rein innerliche Auseinandersetzung mit imaginierten optischen und taktilen Farbqualitäten war für Grunows Arbeit am Bauhaus höchstwahrscheinlich von größter Relevanz.



Abb. 6: Die zweite Ordnung des Kreises: Farbkreis nach Gertrud Grunow.

Die **zweite Ordnung** stellt die vertikale Bewegung des Körpers in den Fokus. Hierzu gehören die ›Gleichgewichtsstellungen‹, die durch das Hören bestimmter Töne und das Sehen bestimmter Farben eingenommen werden: Im Vordergrund steht dabei die Aufrichtung des Körpers. Der Kreis ist dementsprechend analog zur Wirbelsäule in gleicher Reihenfolge wie der liegende Kreis in die Vertikale überführt (Abb. 6).

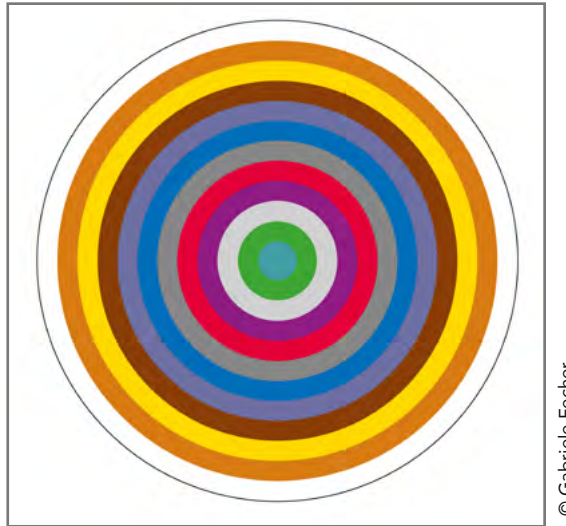


Abb. 7: Die dritte Ordnung des Kreises: Farbkreis nach Gertrud Grunow.

In der **dritten Ordnung** wird der Kreis als Farbscheibe aus zwölf konzentrischen Kreisen zusammengesetzt gedacht (Abb. 7). Im Fokus der Übungen stehen Handlungen – bestimmte Arten des Gehens und des Greifens in der geistigen Konzentration auf bestimmte Farben – ebenso wie spezifische Haltungen. Diese sind durch Grunow nicht im Detail überliefert. Dafür listet sie verschiedene Seh- und Hörarten auf, die ebenfalls in die Übungen der dritten Ordnung gehören (Tab. 4):

Tabelle 4:

<b>Farbe/Ton</b>	<b>Seh- und Hörarten</b> (Grunow 1938a; Grunow 1967)
<b>Weiß/ c</b>	»Schauen, Lauschen«
<b>Terracotta (Gelbrot/ Orange)/ cis/des</b>	»Beobachten, höher wertend Hören«
<b>Blau/ dis/es</b>	»Ansehen, Horchen«
<b>Rotviolett/ d</b>	»Besehen, kritisch Hören«
<b>Grünblau/ e</b>	»geistig gerichtetes Sehen, höchstes geistiges Hören«
<b>Grün/ f</b>	»Blicken, Erblicken, wahrnehmendes Hören«
<b>Silber/ fis/fes</b>	»scharfes, feines Sehen und Hören«
<b>Rot/ g</b>	»Betrachten, Zuhören«
<b>Grau/ gis/as</b>	»reines Sehen, reines Hören«
<b>Blauviolett/ a</b>	»verinnerlichtes Sehen, sachliches Hören«
<b>Braun/ ais/b</b>	»umfassendes Sehen, räumliches [Klingen] Hören«
<b>Gelb/ h</b>	»intensives Hinsehen und Hören«

In der dritten Ordnung wurden Farben und Töne nicht nur imaginiert, sondern optisch und akustisch wahrgenommen. Nicht Gefühl und Körper allein, sondern insbesondere Geist und Bewusstsein galt es hier anzuregen und zu wecken. Diese Übungen sind somit weniger innerlich, sondern richten sich nach außen – bis hin zur Verwirklichung von Zeichnungen und Übungen in der Lautbildung.

In der engen Verbindung von Farbe, Ton, Form und Stoff, die bereits in der ersten Ordnung abgebildet ist, zeigt sich die Anschlussfähigkeit der Grunow-Lehre an das Bauhaus und die künstlerisch-handwerkliche Tätigkeit. → *Grunow am Bauhaus 1919–1924*.

### Literaturangaben

**Grunow 1967:** Gertrud Grunow, »Eigene Aufzeichnungen«, in: *Bildnerische Erziehung. Die Zwei-monatsschrift* 3, 1967, S. 17–23 [= Wiederabdruck der zwischen 1935 und 1938 veröffentlichten Artikel in *Kunst und Jugend*].

**Grunow 1936b:** Gertrud Grunow, »Farbformen«, *Kunst und Jugend*, August 1936b, S. 179–180 [Radrizzani 2004, S. 90–92].

**Grunow 1937c:** Gertrud Grunow, »Ein neuer Farbkreis«, in: Radrizzani 2004, S. 99–103 [ungedrucktes Typoskript im Umfang von 8 Seiten mit handschriftlichen Ergänzungen von Gertrud Grunow aus dem Besitz von Hildegard Heitmeyer, wahrscheinlich entstanden um 1937 = ungesichert].

**Grunow 1938a:** Gertrud Grunow, »Von der Farbe im Runden«, in: *Kunst und Jugend*, Februar 1938, S. 36–37, verfügbar unter: [http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kunst\\_jugend1938/0040/image](http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kunst_jugend1938/0040/image), 26. August 2018 [Radrizzani 2004, S. 104–106].

**Heitmeyer 1936/1946:** Hildegard Heitmeyer, »Die Forscherin Gertrud Grunow. Ihr Leben und ihre Lehre von der Erziehung der Sinne durch Farbe und Ton. Eine erläuternde Einführung«, in: Radrizzani 2004, S. 134–140 [unveröffentlichtes Typoskript, entstanden etwa 1936 und redigiert um 1946].

**Radrizzani 2009:** *Die Harmonisierungslehre von Gertrud Grunow. Meisterin am Bauhaus 1919–1924*, ein Film von und mit René Radrizzani, 2009, verfügbar unter: <https://www.gertrud-grunow.de/film-kunst-forschung/film/dokumentarfilme>, 22. September 2018.

**Radrizzani 2004:** René Radrizzani, *Die Grunow-Lehre: Die bewegende Kraft von Klang und Farbe*, Wilhelmshaven 2004.



# **Grunow am Bauhaus 1919–1924**

---

GERTRUD GRUNOWS Position am Weimarer Bauhaus ist in vielen Punkten ungeklärt. Konkrete Aussagen über ihr Wirken finden sich bei LOTHAR SCHREYER (1886–1966). Schreyer war von 1921 bis 1923 Leiter der Bühnenklasse und prägte die frühe spirituell-esoterische Ausrichtung des Bauhauses. In seinen *Erinnerungen* an Sturm und Bauhaus erläuterte Schreyer, dass Bewerberinnen und Bewerber am Bauhaus durch »Johannes Itten und Gertrud Grunow vorbereitet, von Gertrud Grunow auch weitergeführt« und »nach erfolgreicher Teilnahme an der Vorlehre zur Hauptlehre in einer Lehrwerkstatt aufgenommen« wurden (Schreyer 1956: 188).

Zum genauen Ablauf der Stunden am Bauhaus und deren Annahme durch die Schülerinnen und Schüler ist ebenfalls nur wenig überliefert: GUNTA STÖLZL (1897–1983) markiert in ihrem Tagebuch am 1. November 1919 den Beginn des Grunow-Unterrichts an der Schule:

*»Diese Woche hatten wir die ersten rhythmischen Tanzstunden, es gefällt mir ausgezeichnet und es ist auch eine Weiterentwicklung ganz in der schon durch Vorwerk und Itten eingeschlagenen Richtung, Durchbildung des Körpers, nur die schwere Masse ganz vom Geist, ganz vom Gefühl zu beherrschen, daß eine Linie, eine Empfindung von Härte oder Schärfe wirklich durch den ganzen Körper geht und nicht im Kopf stecken bleibt.« (Bauhaus-Archiv Berlin, zit. n. Radewaldt/Stadler 1998: 22)*

1985 interviewte die Kunsthistorikerin Janice Joan Schall die ehemaligen Grunow-Schülerinnen LORE RIPPENTROP, LILLY (LI) LOEBELL und MARIANNE GUGG-MANN (Schall 1989: 479). Rippentrop berichtete darüber, dass die Grunow-Lehre von einigen begeistert und neugierig aufgenommen, von anderen eher belächelt wurde: »At the Bauhaus, student reactions to Grunow's course ranged from enthusiastic support to discreet ridicule. Most students were curious, however, and participated willingly, hoping that the exercises might ›draw something out‹« (Schall 1989: 309). Aus den Interviews erfuhr Schall auch vom Ablauf der Stunden:

*»Every day for about twenty minutes, individual groups of ten students gathered in a large room containing little more than a piano and a twelve-tone color wheel. With eyes closed, they concentrated on the sounds Grunow played or on the colors, forms, and materials she asked them to imagine. Before long their bodies began to move and after a few minutes, they had either found brown (or C# or square or grass) or not.« (Schall 1989: 309)*

Dies deckt sich mit EUGEN DIEDERICHS Beschreibung von 1920, der zufolge sich die »Jugend des Bauhauses« täglich »in verschiedenen Tageskursen« versammelt habe, wodurch eine Beschränkung der Teilnehmerzahl erfolgte (Diederichs 1920: 136).

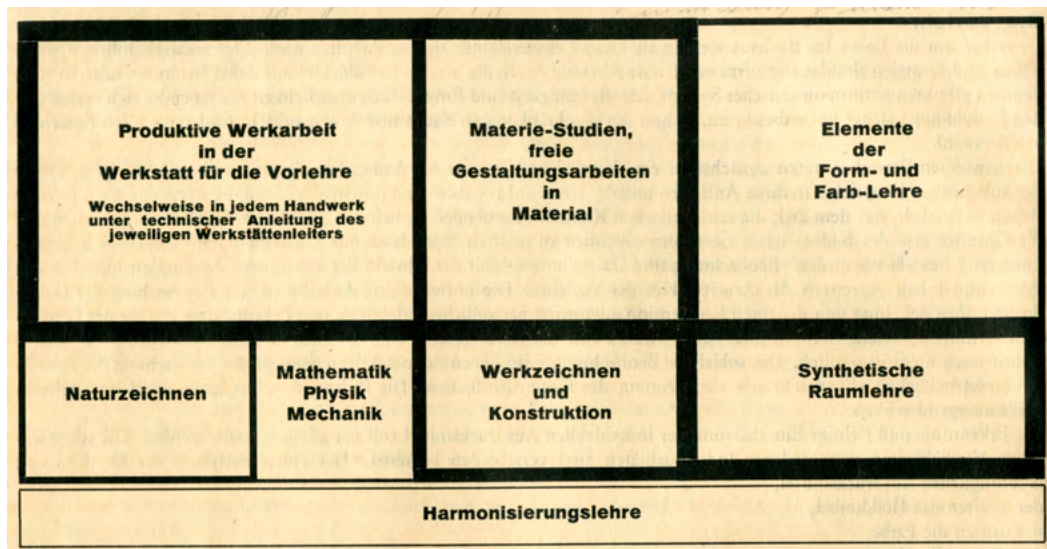


Abb. 8: Unterrichtsschema des Staatlichen Bauhauses zu Weimar aus dem Jahr 1923, aus: Ausst.-Kat. *Staatliches Bauhaus 1919–1923*, hrsg. v. Karl Nierendorf, Weimar 1923, S. 10.

Seit 1922 wurde der Unterricht allerdings nicht mehr im Gruppen-, sondern als Einzelunterricht angeboten (vgl. Steckner 1994: 204). Zu diesem Zeitpunkt wurde Grunows Harmonisierungslehre in der diagrammatischen Darstellung des Kursprogramms des Bauhauses als Basis des gesamten Unterrichts dargestellt (Abb. 8): In der Graphik zieht sich das Feld »Harmonisierungslehre« über die gesamte Breite der Darstellung. Im das Curriculum der Schule erläuternden Aufsatz schrieb WALTER GROPIUS im Ausstellungskatalog zur großen Weimarer Bauhausausstellung 1923 dementsprechend: »Während der ganzen Dauer der Ausbildung wird auf der Einheitsgrundlage von Ton, Farbe und Form eine praktische Harmonisierungslehre erteilt mit dem Ziele, die physischen und psychischen Eigenschaften des Einzelnen zum Ausgleich zu bringen. (Vergleiche Aufsatz Gertrud Grunow Seite 20.)« (Gropius 1923: 10). Abgesehen von dieser formalen Anerkennung der Lehre im Curriculum zeugt Schreyers Bezeichnung Grunows als »immer quellende[r] Jungbrunnen der ganzen Bauhausarbeit« emphatisch von ihrer Bedeutung. Weiterhin erklärte Schreyer, dass »wohl jeder Bauhäusler der Weimarer Zeit mit besonderer Verehrung und Dankbarkeit« an sie denke: »Wir Lehrende haben sie stets über uns gestellt. Und ich weiß manchen damaligen Lehrling und Gesellen, der heute noch mit kindlicher Zärtlichkeit von dieser seltsamen Frau spricht« (Schreyer 1956: 172).

Dass Grunows Lehre per Votum der Meister im Oktober 1923 mit sechs gegen zwei Stimmen aus dem Lehrplan genommen wurde, scheint Schreyers emphatischem Blick auf Grunows Bedeutung am Bauhaus zu widersprechen. Das Protokoll des Rats vom 23. Oktober lässt verlauten: »Über die Einfügung der Harmonisierungslehre von Fräulein Grunow findet ein längerer Meinungs-Austausch statt; man stellt allgemein fest, daß eine bestimmt erkennbare Wirkung dieser Lehre im Rahmen der Bauhaus-Bestrebungen in den 3 Jahren nicht festzustellen sei« (Wahl 2001: 314). Es liegt nahe, JOHANNES ITTENS und Grunows Ausscheiden in einen Zusammenhang zu stellen. Itten hatte nach Konflikten mit Gropius und anderen Mitgliedern des Kollegiums seine Kündigung am 4. Oktober 1922 eingereicht und noch bis März 1923 in Weimar gelehrt (vgl. Wagner 2009). Ein zentraler Kritikpunkt, den Gropius an Ittens Lehre formulierte, trifft auf den Grunow'schen Unterricht und die Art und Weise, wie Gropius diesen selbst beschreibt, allerdings nicht zu. Zu Itten Vorkurs hatte er moniert:

*»Die Folge des bisherigen Systems, das wir eingeschlagen hatten, hat gezeigt, daß die Einzelnen, wenn sie nach dem Vorkurs aufgenommen werden, überbürdet mit in ihnen gärenden Gedanken und infolgedessen geschwächter Selbstdisziplin in die Werkstatt eintreten, wo man nun eine ganz veränderte harte Handarbeit von ihnen erwartet, für die sie nicht gewappnet sind. Die Folge ist Ratlosigkeit, die sie unfähig macht, die Handarbeit einfach, stetig und geordnet durchzuführen. Jeder Hammer-schlag wird zu einer Philosophie, es werden wahre Wortpagoden aufgetürmt und das Werk selbst bleibt im Ansatz hängen.« (Gropius in einem Rundschreiben an die Formmeister vom 13. März 1923, in: Whitford 1993: 139)*

Der Vorwurf des lähmenden Intellektualismus konnte gegen Grunows Lehre nicht erhoben werden, die schließlich darauf abzielte, die Ratio auszuschalten und die schöpferischen Kräfte zu wecken (vgl. Grunow 1923: 22). Ihr war es nicht darum gegangen, Geschichte und Philosophie zu vermitteln. Allerdings bereitete auch Grunow nicht direkt auf die handwerkliche Arbeit vor, sondern setzte sich das Ziel, die Vorbedingungen – die Harmonie von Körper und Seele – für die kreative Tätigkeit zu schaffen. Dabei betonte sie Gefühlsempfindungen und Subjektivität in einem Maße, das zur neuen pragmatischen Ausrichtung des Bauhauses und dessen Hinwendung zur Industrie nicht passte.

Der irrationale Ansatz der Grunow-Lehre stand so im Konflikt zur weiteren Entwicklung der Schule. Ab dem Sommersemester 1923 war LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY Leiter des Vorkurses. Während sich Ittens und Grunows Lehre ergänzten, ist es wahrscheinlich, dass Moholy-Nagy mit Grunow wenig anzufangen wusste. Allerdings gibt es durchaus sehr zentrale Überschneidungen in ihren pädagogischen Ansätzen. MELANIE GRUSS weist außerdem darauf hin, dass die Tradition des Grunow'schen »Harmonisierungsunterrichts« durch die Gymnastiklehrerin KARLA GROSCH (genaue Lebensdaten unbekannt) zwischen 1928 und 1932 am Dessauer Bauhaus

fortgeführt wurde (Gruß 2017: 251, siehe: [Bauhaus100](#)): Im Kontext der vielfältigen Schulen der Körperpraxis markiert die Gymnastik aber eine andere Linie als jene Grunows – ein Vergleich bietet sich eher zu Itten an. → *Körperkultur, rhythmische Gymnastik, Tanz*.

Aus Archivunterlagen wird deutlich, dass es neben inhaltlichen auch finanzielle Gründe für das Ausscheiden Grunows gab. So schrieb Gropius an das Ministerium für Volksbildung Weimar am 5. Dezember 1923, dass kein neuer Vertrag für Grunow aufgesetzt wurde, »weil wir den immer wiederkehrenden Aufforderungen seitens des Finanz-Ministeriums, Ersparnis zu machen, die Absicht haben, diese Stelle anzubauen, die die einzige ist, welche ohne Schädigung des ganzen Lehrapparates unter Umständen entbehrt werden könnte« (LATH – HStA Weimar). Nichts ist außerdem darüber bekannt, ob Grunow ihre Tätigkeit in Weimar überhaupt fortführen wollte.

Grunows Sonderstellung an der Schule wird jedenfalls bereits vor 1923 und in ihrer ganzen Zeit am Bauhaus deutlich. ULRIKE MÜLLER stellt die Position von Grunow am Bauhaus dahingehend treffend dar: Bis 1923 war sie als »Hilfskraft auf Honorarbasis« angestellt. Erst 1922 wurde sie überhaupt »offizielle Lehrkraft« und wurde in das Lehrschema aufgenommen (Müller 2009: 19, Wahl 2001: 157, 188). Seit 1922 nahm Grunow an Sitzungen des Meisterrats teil, der nun »Bauhausrat« hieß, und schrieb Beurteilungen ihrer Schülerinnen und Schüler, die zur Entscheidung des Rats über die Zuordnung zu bestimmten Werkstätten oder den Ausschluss von der Schule beitrugen (Wahl 2001: 167–169, 226f., 300–303). Sie galt aber immer noch als »außerordentliche Lehrkraft« (Wahl 2001: 208). Wie groß ihr Einfluss hier tatsächlich war und wie ausführlich ihre Einschätzungen diskutiert wurden, ist durch die publizierten Protokolle nicht überliefert (vgl. Burchert 2019a). Wortmeldungen von ihr sind ebenfalls nicht verzeichnet. Erst am 22. Oktober 1923 wurde Grunow im Protokoll des Bauhausrates tatsächlich als »Meisterin« aufgeführt (Wahl 2001: 316).

Die Beziehungen Grunows zu ihren Kolleginnen und Kollegen sind bis heute nicht genau erforscht. Äußerungen und Überlieferungen sind nicht leicht zu finden – nur wenige ihrer ehemaligen Kolleginnen und Kollegen bemühten sich darum, dazu beizutragen, dass Grunow erinnert wird. So wird Grunow in der Bauhauspublikation *Bauhaus: 1919–1928* von ISE und WALTER GROPIUS sowie HERBERT BAYER (New York 1938) namentlich gar nicht erwähnt und ihr Harmonisierungsunterricht nur in einer Graphik und in einer kurzen Passage im Text sichtbar (Gropius 1952 (1938): 24f.).

Die Sonderposition und »Unsichtbarkeit« Grunows ist nicht zuletzt darauf zurückzuführen, dass sie nicht im Bereich der bildenden Kunst, der Architektur, des Handwerks oder des Designs tätig war. Dennoch, und darin liegt schließlich der Kern ihrer Pädagogik, stellte sie einen Zusammenhang zwischen künstlerischer Praxis und Harmonisierungsunterricht her. In besonderem Maße dienten hierfür etwa die verschiedenen Formen des Sehens sowie die Ausbildung von Materialgefühl (vgl. Tab. 3, Tab. 4).

Überraschend taucht Grunows Harmonisierungslehre 1962 in GIULIO CARLO ARGANS Buch *Gropius und das Bauhaus* (Erstveröffentlichung in Italienisch 1951) recht ausführlich und mit Fokus auf die Bedeutung für die künstlerische Praxis auf. Auch hier wird allerdings ihr Name nicht genannt. Der 1909 geborene Turiner Kunsthistoriker schreibt:

*»Ein praktischer Unterricht, Harmonisierung genannt und auf die einheitliche Basis von Klang, Form und Farbe gegründet, ergänzte die verschiedenen physischen und psychischen Anlagen des einzelnen. Er ersetzte jeden anderen humanistischen oder professoralen Unterricht: sein Zweck war, die jungen Leute an eine exakte und unmittelbare Wahrnehmung der formalen Gegebenheiten zu gewöhnen und in ihnen eine spontane Neigung zu entwickeln, jede empfangene Erfahrung in eine klare äußere Gestalt umzusetzen. Dieser Unterricht strebte dahin, gleichzeitig und in engem Zusammenhang ihre aktiven und rezeptiven Anlagen zu entwickeln, die als unzertrennlich gesehen wurden; das heißt, ihnen als Grundprinzip einzuhämmern, daß der Sinneseindruck und die Wahrnehmung schöpferische Akte des Geistes sind und folglich nicht bloße Voraussetzungen der Form, sondern gültige Form selbst. Die Bildung, die man dem Künstler geben wollte, sollte kein Schatz von Erfahrungen sein, sondern in der freien Fähigkeit bestehen, Erfahrungen zu machen, in einer klaren Art in der Welt zu leben, mit einem ausgeprägten kulturellen Bewußtsein.« (Argan 1962: 22)*

Argan macht nicht transparent, woher er seine Informationen bezieht, allerdings scheint der Text in Auseinandersetzung mit Grunows Aufsatz im Ausstellungskatalog von 1923 formuliert zu sein (vgl. Grunow 1923).

ERICH PARNITZKE, ein Berliner Schüler Grunows, der ähnlich wie zuvor Schreyer, in den 1930er Jahren und darüber hinaus, Grunows Unterricht zu größerer Bekanntheit verhelfen wollte, schrieb am 14. Oktober 1957 an den Studienkreis »Mensch und Farbe«:

*»Wenn Klee und Kandinsky Schüler am Bauhaus hatten, die unstimmig malten, schickten sie diese zur Grunow. Sie [...] ging in sogenannten Elementarfolgen ihre ›Reihe‹ durch, wobei mal die Farbvorstellung, mal die Klangwirkung (sie sass dabei stets am Flügel) für sie zum Test wurde, der einen ›doppelten Boden‹ hatte (wobei wir davon vorerst nichts ›wussten‹. Frl. G. ersah mit Sicherheit, wo ein Akzent labmte, wo ein anderer übermäßig hervortrat, d.h. konnte mit dieser Diagnose solche Schlüsse auf die persönliche ›Störung‹ ziehen, dass jeder sie dann an den eignen Arbeiten ›sah‹ und niemand ohne Gewinn die weiteren ›Übungen‹ mitmachte, die auf einen Ausgleich der gewissen schwachen Akzente (und Gesamthaltung darin) zielten.« (Nachlass E. Parnitzke)*

Durch Grunows Gleichgewichtsübungen – dies wird aus den Äußerungen Argans und Parnitzkes sehr deutlich – sollte die Empfindungs- und Ausdrucksfähigkeit gesteigert werden. Grunow selbst betonte, dass die »Selbsttätigkeit vom Unbewußten aus«, zu der »reinsten und tiefsten Erneuerung, Vertiefung, Stärkung der Empfindungs- und Aufnahmefähigkeit« führen sollte und versprach, dass so die »lebendig reinste, tiefste und reichste Ausdrucksfähigkeit erwachsen« könne (Grunow 1923: 80). Ihre Lehre ist so als Vorbereitung zur, aber auch Begleitung der künstlerischen Praxis am Bauhaus zu begreifen. Ähnliche Ansprüche hatte Itten formuliert, der mit Grunow zusammenarbeitete. Doch auch andere Personen am Bauhaus und darüber hinaus interessierten sich für Grunows Lehre. → »Grunow und Johannes Itten«, → »Grunow und Walter Gropius«, → »Grunow und Lothar Schreyer«, → »Grunow und Paul Klee«, → »Grunow und Wassily Kandinsky«, → »Grunow und László Moholy-Nagy«, → »Grunows Schülerinnen und Schüler«, → »Grunow in Hamburg, 1924–1933«, → »Weitere Kontakte, Beziehungen und Rezeption«

## Literaturangaben

- Argan 1962:** Giulio Carlo Argan, *Gropius und das Bauhaus*, Hamburg 1962.
- Bauhaus100:** »Karla Grosch«, *Bauhaus 100*, © 2016 – 2018 Bauhaus Kooperation Berlin Dessau Weimar gGmbH, verfügbar unter: <https://www.bauhaus-entdecken.de/persoennlichkeiten/grosch/> 21. Oktober 2018.
- Burchert 2019a:** Linn Burchert, »The Spiritual Enhancement of the Body: Johannes Itten, Gertrud Grunow, and Mazdaznan at the Early Bauhaus«, in: Elizabeth Otto/Patrick Roessler (Hg.), *Bauhaus Bodies: Gender, Sexuality, and Body Culture in Modernism's Legendary Art School*, London 2019 (in Vorbereitung der Drucklegung).
- Diederichs 1920:** Eugen Diederichs, »Unterbewußtsein und Form«, in: *Die Tat. Monatsschrift für die Zukunft deutscher Kultur* 2, Mai 1920, S. 126–137.
- Gropius 1923:** Walter Gropius, »Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses«, in: Ausst.-Kat. *Staatliches Bauhaus Weimar 1919 bis 1923*, hrsg. v. Karl Nierendorf, Weimar 1923, S. 7–18.
- Gropius 1952 (1938):** Walter Gropius, »The Theory and Organization of the Bauhaus«, in: Ausst.-Kat. *Bauhaus 1919–1928*, hrsg. v. Herbert Bayer/Walter Gropius/Ise Gropius, Boston <sup>2</sup>1952, S. 20–59.
- Grunow 1923:** Der Aufbau der lebendigen Form durch Farbe, Form, Ton«, in: Ausst.-Kat. *Staatliches Bauhaus Weimar 1919 bis 1923*, hrsg. v. Karl Nierendorf, Weimar 1923, S. 20–23.
- Gruß 2017:** Melanie Gruß, *Synästhesie als Diskurs. Eine Sehnsuchts- und Denkfigur zwischen Kunst, Medien und Wissenschaft*, Bielefeld 2017.
- LATH - HStA Weimar:** Landesarchiv Thüringen – Hauptstaatsarchiv Weimar, Personalakten aus dem Bereich Volksbildung Nr. 8832.
- Müller 2009:** Ulrike Müller, *Bauhaus-Frauen. Meisterinnen in Kunst, Handwerk und Design*, München 2009.
- Nachlass E. Parnitzke:** Archiv der Bauhausuniversität Weimar (unbearbeitetes Konvolut).

- Schall 1989:** Janice Joan Schall, *Rhythm and Art in Germany, 1900–1930*, Dissertation, University of Texas 1989 [unveröffentlicht].
- Schreyer 1956:** Lothar Schreyer, *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus*, München 1956.
- Radewaldt/Stadler 1998:** Ingrid Radewaldt/Monika Stadler, »Gunta Stölzl. Biographie«, in: Ausst.-Kat. *Gunta Stölzl. Meisterin am Bauhaus Dessau. Textilien, Textilentwürfe und freie Arbeiten 1915–1983*, Stiftung Bauhaus Dessau/Städtische Kunstsammlungen Chemnitz/Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg 1998, S. 10–86.
- Steckner 1994:** Cornelius Steckner, »Die Musikpädagogin Gertrud Grunow als Meisterin der Formlehre am Weimarer Bauhaus: Designtheorie und produktive Wahrnehmungsgestalt«, in: Rolf Bothe (Hg.), *Das frühe Bauhaus und Johannes Itten: Katalogbuch anlässlich des 75. Gründungsjubiläums des Staatlichen Bauhauses in Weimar*, Ostfildern-Ruit 1994, S. 200–214.
- Wagner 2009:** Christoph Wagner, »Streit am Bauhaus? Walter Gropius und Johannes Itten«, in Ute Ackermann et. al., *Streit ums Bauhaus* (= Begleitbuch zur gleichnamigen Ausstellung, Kunsthalle Erfurt), Jena 2009, S. 100–108.
- Wahl 2001:** Volker Wahl (Hg.), *Die Meisterratsprotokolle des Staatlichen Bauhauses Weimar 1919 bis 1925*, bearbeitet v. Ute Ackermann, Weimar 2001.
- Whitford 1993:** Frank Whitford, *Das Bauhaus: Selbstzeugnisse von Meistern und Schülern*, Stuttgart 1993.



# Grunow und Johannes Itten

Der Harmonisierungsunterricht Grunows war mit der Vorlehre JOHANNES ITTENS verbunden. Dementsprechend betonte auch LOTHAR SCHREYER in seinen *Erinnerungen*, dass Itten in »enger Fühlung« mit Grunow zusammengearbeitet habe (Schreyer 1956: 186). PAUL KLEES Beschreibung Grunows als »Schutzengel Ittens« im Jahr 1922 fügt sich in diese Aussage (F. Klee 1979: 971). Itten selbst hielt sich mit seiner Wertschätzung jedoch zunächst zurück.

In einem Brief an den österreichischen Zwölfton-Komponisten und Musiktheoretiker JOSEF MATTHIAS HAUER (1883–1959) schrieb er am 5. November 1919, dass »ein gewisses Fräulein Grunow aus Berlin« bei ihm vorstellig geworden sei und einen Vortrag über die »Erziehung des Menschen durch Auge und Ohr« halten wollte. Er betonte weiterhin, dass er zunächst »skeptisch« gewesen sei, aber sich »[n]ach langem Hin und Her entschloß [...] [seine] Schüler zu ermuntern, bei ihr einen Kurs zu machen«. Weiter heißt es:

*»Ich gebe selbst zu ihr und finde einiges sehr gut; obwohl ihre Theorien richtig sind, kann ich noch nichts beurteilen. [...] Die Dame hat ein gutes Urteil, aber ich glaube, daß vieles falsch ist, was sie tut, und ich werde ihr scharf auf die Finger sehen. Ich hoffe nur, daß sie die Schüler so hören lehrt, daß sie den Boden vorbereitet finden.«*  
(A. Itten/Rotzler 1972: 67)

Der Brief gibt einen Hinweis darauf, warum Itten sich gegenüber Hauer in dieser vorsichtig-abwägenden Weise äußerte: »Es ist so schade, daß Sie nicht jetzt hier sind«, heißt es darin (ebd.: 67f.). Itten hatte erfolglos versucht, Hauer für das Bauhaus zu gewinnen und hätte zu diesem Zeitpunkt wohl die Zusammenarbeit mit ihm bevorzugt (vgl. Tavel 1994: 42).

Auch Hauer hatte einen Klang-Farb-Kreis entwickelt, dessen Zuordnungen von denen Grunows völlig verschieden sind. → *Farbtheorien, Farbsysteme, Zusammenhänge von Farbe und Ton*. Itten und Hauer haben sich ebenfalls wohl erst 1919 persönlich kennengelernt (Streit 2015: 29). Entweder wollte Itten Hauer nicht vergrämen, indem er Grunows Lehre als großen Gewinn für das Bauhaus darstellte oder aber er wurde erst später von ihr überzeugt. Schließlich avancierte Grunow dann doch zu einer wichtigen Wegbegleiterin und Kollegin. In Ittens nicht genauer datiertem autobiographischen Text »Jugend- und Studienjahre« formulierte er rückblickend, dass Grunow eine der wenigen Personen gewesen sei, die ihn verstanden habe:

*»Dann waren es die Gleichgewichtswirkungen der Farben, ihre Mengenverhältnisse und Sättigungsgrade zum Harmonieproblem in Beziehung gesetzt und einiges andere, was mich beschäftigte. Ist es da ein Wunder, daß ich Jahre später entsprechende Bildversuche von Malewitsch, Kandinsky und Klee als wichtigtuerisch aufgemachte und zum Teil völlig falsch beurteilte Versuche ablehnte? Alles Geschmäckerliche war mir zu der Zeit ein Greuel. Ich hatte dazu innerlich das Recht, äußerlich vielleicht nicht, weil ich diese Versuche verbrannt habe – leider. Hölzel, der Kerkovius und Fräulein Grunow haben diese Versuche gesehen. Nur mit Gertrud Grunow habe ich darüber gesprochen, denn sie war eine sehr sensible, hellsehtige und ehrliche Person.«  
(A. Itten/Rotzler 1972: 28)*

Insofern räumte Itten Grunow eine Sonderrolle ein.

1923 hatte Itten Grunow zu seinem Abschied vom Bauhaus außerdem ein kleines Pastell geschenkt, das folgende Widmung beinhaltet: »Frl. Gertrud Grunow / in herzl. Freundschaft März 1923 / Johannes Itten« (Abb. 9). Das Bild ist durch einen starken Kontrast von hellen und dunklen Tönen geprägt, wobei die ›Grunow-Farben‹ Grau und Braun auffallen, die sonst für Ittens Werk sowie überhaupt am Bauhaus eher untypisch sind. Weiterhin ist das Blatt durch den Eindruck der Formauflösung, der Mehrdimensionalität und Überlagerung geprägt: Die Farbformen scheinen im Raum dynamisiert und aufgelöst zu werden, was zu Grunows Konzept der Farbe als innerem Licht und als Atmosphäre gut passt.



© Sammlung Freese

Abb. 9: Johannes Itten, ohne Titel (mit Widmung), 1924, Pastell, 29,3 x 36,4 cm.

Itten und Grunow standen auch über das Bauhaus hinaus in Kontakt. Ob ab 1926 in Berlin, wo Itten gerade seine eigene Schule gegründet hatte (Streit 2015), allerdings ein intensiver Austausch stattfand, ist nicht überliefert. Im Nachlass von ERICH PARNITZKE befindet sich der Abschied einer Postkarte, auf der Grunow am 23. Oktober 1937 berichtet: »Ich bin momentan in Leverkusen, fahre dann nach Düsseldorf, wo mich Itten in seinem Auto für 1 Tag nach Krefeld holen will« (Nachlass E. Parnitzke). Aus Material, das dem Kunsthistoriker CORNELIUS STECKNER vorliegt, wird wohl evident, dass beide auch in den Jahren nach dem Bauhaus brieflich Kontakt hatten, wenngleich eher unregelmäßig (Steckner 2010: 57, 70, 85f.).

Unklar ist, ob Grunow am Bauhaus Ittens Mazdaznan-Zirkel angehörte. Die Überlieferungen sprechen für ein grundlegendes Interesse, aber gegen eine enge Bindung an die Doktrin (vgl. dazu Schreyer in Keith Smith 2006: 206–210). Sie folgte Itten schließlich auch nicht in die Schweizer Mazdaznan-Gemeinschaft »Aryana«, sondern wählte einen eigenen Weg.

Mazdaznan ist eine spirituelle Gesundheits- und Lebenslehre, die Ende des 19. Jahrhunderts in den USA auf Basis verschiedener Heilslehren begründet wurde und 1907 durch DAVID AMMAN einen deutschen Zweig erhielt. Unter dem übergeordneten Ziel, Zugang zum Göttlichen zu erhalten, basierte die Doktrin auf der Herstellung körperlicher, psychischer und geistig-spiritueller Vollkommenheit, unterstützt durch Ernährung, Atmung und andere Praktiken. Viele dieser Elemente integrierte Itten in den eigenen Unterricht (Burchert 2019a, Streit 2015, Linse 2001).

Parallelen zwischen Grunows und Ittens pädagogischem Ansatz gibt es viele, sodass Harmonierungs- und Vorlehre tatsächlich ineinandergriffen. Itten hatte gymnastische und rhythmische Bewegungen sowie Atemübungen in seinem Unterricht zum Ausgangspunkt gemacht, und betrachtete den Einklang von Körper, Psyche und Geist als Voraussetzung für die »gute« künstlerische Praxis (Burchert 2019b): Dies galt nicht nur am Bauhaus, sondern auch an seiner 1926 in Berlin gegründeten, eigenen Schule, wie er 1930 im Aufsatz »Pädagogische Fragmente einer Formenlehre« schreibt:

*»Zur direkten Entwicklung der intellektuellen, seelischen und körperlichen Funktionen habe ich an meiner Schule die Morgenübungen angesetzt – Entspannungs-, Konzentrations-, Atem- und Ton-Übungen –, die allein eine wahre, naturechte und geistgerichtete Erziehung des totalen Menschen gewährleisten.« (A. Itten/Rotzler 1972: 234)*

Grunow und Itten sind insofern in den breiten Kontext der Reformpädagogik sowie der Körperkultur einzuordnen und waren durch ähnliche, aber keinesfalls identische Ansätze verbunden. → *Schulreformen seit dem 19. Jahrhundert*, → *Körperkultur, rhythmische Gymnastik, Tanz* Reform-Konzepte waren für WALTER GROPIUS' Konzeption der Lehre am frühen Bauhaus ebenfalls zentral. → *Grunow und Walter Gropius*

### Literaturangaben

- Burchert 2019a:** Linn Burchert, »The Spiritual Enhancement of the Body: Johannes Itten, Gertrud Grunow, and Mazdaznan at the Early Bauhaus«, in: Elizabeth Otto/Patrick Roessler (Hg.), *Bauhaus Bodies: Gender, Sexuality, and Body Culture in Modernism's Legendary Art School*, London 2019 (in Vorbereitung der Drucklegung).
- Burchert 2019b:** Linn Burchert, *Das Bild als Lebensraum. Ökologische Wirkungskonzepte in der abstrakten Kunst, 1910–1960*, Bielefeld 2019 (in Vorbereitung der Drucklegung). [verwiesen wird hier auf das Kapitel 5.4. »Lebensatem einflößen: Produktionstheorien bei Johannes Itten, František Kupka und Yves Klein«]
- A. Itten/Rotzler 1972:** Anneliese Itten/Willy Rotzler (Hg.), *Johannes Itten. Werke und Schriften*, Zürich 1972.
- Keith-Smith 2006:** Brian Keith-Smith, *Lothar Schreyer. Persönliches: Dokumente und Briefe*, Newston/ New York 2006.
- F. Klee:** Felix Klee (Hg.), *Paul Klee: Briefe an die Familie*, Bd. 2, 1907–1940, Köln 1979.
- Linse 2001:** Ulrich Linse, »Mazdaznan – die Rassenreligion vom arischen Friedensreich«, in: Stefanie v. Schnurbein/Justus H. Ulbrich (Hg.), *Völkische Religion und Krisen der Moderne. Entwürfe »arteigener« Glaubenssysteme seit der Jahrhundertwende*, Würzburg 2001, S. 268–291.
- Nachlass E. Parnitzke:** Archiv der Bauhausuniversität Weimar (unbearbeitetes Konvolut).
- Schreyer 1956:** Lothar Schreyer, *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus*, München 1956.
- Steckner 2010:** Cornelius Steckner, »Gertrud Grunow (1870–1944): Eine Biografie in Dokumenten«, 2010, PDF, verfügbar unter: <https://sites.google.com/site/gertrudgrunow>, 24. August 2018.
- Streit 2015:** Eva Streit, *Die Itten-Schule Berlin. Geschichte und Dokumente einer privaten Kunstschule neben dem Bauhaus*, Berlin 2015.
- Tavel 1994:** Hans Christoph von Tavel, »Johannes Itten: Sein Denken, Wirken und Schaffen am Bauhaus als Gesamtkunstwerk«, in: Rolf Bothe (Hg.), *Das frühe Bauhaus und Johannes Itten: Katalogbuch anlässlich des 75. Gründungsjubiläums des Staatlichen Bauhauses in Weimar, Ostfildern-Ruit* 1994, S. 37–58.

# Grunow und Walter Gropius

Die Tatsache, dass JOHANNES ITTEN der Grunow-Lehre zunächst skeptisch gegenüberstand, wirft die Frage auf, wer GERTRUD GRUNOW ans Bauhaus geholt und ihre Berufung in die Wege geleitet sowie unterstützt hat. So ist bislang ungeklärt, ob nicht WALTER GROPIUS Initiator war. CORNELIUS STECKNER zufolge konnten sich Gropius und Grunow bereits in Berlin – 1913 beim Kongress für Ästhetik und Kunstwissenschaft oder auch im Charlottenburger Künstlerhaus in der Fasanenstraße – kennengelernt haben (Steckner 2010: 24, 28). Eventuell kannten sie sich durch eine familiäre Verbindung sogar aus Jugendzeiten (Steckner 1985: 34).

Zu fachlichen Überschneidungen zwischen Gropius und Grunow besteht Forschungsbedarf. Insbesondere der Ansatz Grunows, Gleichgewicht aus der rhythmischen Bewegung und dynamischen Aushandlung von vertikaler Schwerkraft und horizontaler Spannung heraus zu verstehen, stieß bei Gropius sicherlich mit Blick auf seine architektonischen Ideen auf Interesse. 1923 schrieb er im Ausstellungskatalog des Weimarer Bauhauses im selben Aufsatz, in dem er auch den Ansatz der Grunow-Lehre erklärte:

*»Eine neue Statik der Horizontalen, die das Schwergewicht ausgleichend aufzuheben strebt, beginnt sich zu entwickeln. Die Symmetrie der Bauglieder, ihr Spiegelbild zu einer Mittelachse, schwindet in logischer Folge vor der neuen Gleichgewichtslehre, die die tote Gleichheit der sich entsprechenden Teile in eine unsymmetrische, aber rhythmische Balance wandelt. Der neue Baugeist bedeutet: Überwindung der Trägheit, Ausgleich der Gegensätze.« (Gropius 1923: 15)*

Grunow stand für eben dieses spezifisch moderne Verständnis von Gleichgewicht, das aus der Bewegung heraus dynamisch gedacht wurde und das sich etwa auch bei Paul Klee findet. → *Grunow und Paul Klee*

Durch die Bauhauspublikation von 1923 und die Aufnahme in das offizielle Lehrprogramm wird die Unterstützung Grunows durch Gropius sehr deutlich. Auch RAINER K. WICK stellt heraus, dass die »Idee eines organischen Gleichgewichts, die Gropius in die Definition des »neuen Baugeistes« einfließen ließ (»rhythmische Balance«, »Übertragung der Trägheit«, »Ausgleich der Gegensätze«), auf Anregungen Gertrud Grunows zurückgehen« (Wick 2009: 136). Weiterhin zu erkennen sei, dass »Gropius offenbar über die Grunowsche Harmonisierungslehre zu jenem Topos des »ganzen Menschen« gelangte, der in seiner Pädagogik am Bauhaus eine zentrale Rolle spielte« (ebd.: 136). Diese Verbindungspunkte gehen bislang allerdings über Erwähnungen und Spekulationen kaum hinaus. Evident ist, dass Grunow und Gropius sich in jener Zeit in ihren Positionen »gegen die ausschließliche Vorherrschaft instrumenteller Vernunft, gegen das Vordringen eines einseitigen Bildungsmaterialismus zum Zweck alleiniger funktionaler Ertüchtigung, gegen das Verkümmern der sinnlichen Erkenntnisfähigkeit« treffen (ebd.). Damit sind zentrale Postulate aus den Schulreformen seit 1900 genannt, auf die

sich die Bauhaus-Pädagogik bezog. Weiterhin werden Parallelen zu LÁSZLÓ MOHOLY-NAGYS Unterricht sichtbar, die gegen das Verschwinden Grunow'scher Zielstellungen in der Bauhaus-Pädagogik nach 1924 sprechen. → *»Grunow und László Moholy-Nagy«*, → *»Schulreformen seit dem 19. Jahrhundert«*, → *»Körperkultur, rhythmische Gymnastik, Tanz«*

Grunows Ausscheiden aus dem Bauhaus war jedenfalls nicht – wie im Falle Ittens – durch einen persönlichen und fachlichen Konflikt begründet, vielmehr schienen politische und finanzielle Gründe ausschlaggebend gewesen zu sein. → *»Grunow am Bauhaus 1919–1924«* Andererseits ist aber festzustellen, dass sich Gropius nicht darum bemühte, die Grunow-Lehre zu unterstützen, bekannt zu machen und als wesentlichen Teil des frühen Bauhauses der Nachwelt zu vermitteln. Erwähnt wurde bereits, dass der Harmonisierungsunterricht in der Bauhauspublikation *Bauhaus: 1919–1928* von ISE und WALTER GROPIUS sowie HERBERT BAYER (New York 1938) namentlich keine Erwähnung findet (vgl. DORNER 1952 (1938): 18). Dies beklagte auch LOTHAR SCHREYER, welcher darin selbst nicht genannt wurde. 1957 bezeichnete er in einem Brief an Dr. HANS WILLMANN das »Buch von Gropius« als »eine Propaganda-Schrift für das Bauhaus Dessau« (Schreyer in Keith-Smith 2006: 392):

*»Es schmerzt mich nicht einen Augenblick, daß ich in der Liste »Wer waren die Lehrer?« auf Seite 18 nicht genannt bin. Es schmerzt mich, daß Gertrud Grunow, diese sehr bedeutende Pädagogin nicht benannt ist. Es schmerzt mich, daß keiner der hervorragenden Werkmeister des Bauhauses Weimar, ohne die keiner von uns seine Arbeit hätte durchführen können genannt ist. Es schmerzt mich, an Hand des Buches zu sehen, wie Ittens pädagogische Erkenntnisse in der Folgezeit mißverstanden und verderbt worden sind.« (ebd.: 393)*

Gropius' »Erinnerungspolitik« ist nicht zuletzt ein Grund dafür, dass Personen wie Grunow und auch Schreyer, die sich nicht so selbstbewusst zu inszenieren wussten wie etwa Itten, in Vergessenheit geraten sind und in der Bauhausforschung bislang vernachlässigt wurden. → *»Grunow und Lothar Schreyer«*

### Literaturangaben

**Dorner 1952 (1938):** Alexander Dorner, »The Background of the Bauhaus«, in: Herbert Bayer/Ise Gropius/Walter Gropius, *Bauhaus 1919–1928*, Boston 1952, S. 9–19.

**Gropius 1923:** Walter Gropius, »Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses«, in: Ausst.-Kat. *Staatliches Bauhaus Weimar 1919 bis 1923*, hrsg. v. Karl Nierendorf, Weimar 1923, S. 7–18.

**Keith-Smith 2006:** Brian Keith-Smith, *Lothar Schreyer. Persönliches: Dokumente und Briefe*, Newiston/New York 2006.

**Steckner 2010:** Cornelius Steckner, »Gertrud Grunow (1870–1944): Eine Biografie in Dokumenten«, 2010, PDF, verfügbar unter: <https://sites.google.com/site/gertrudgrunow>, 24. August 2018.

**Steckner 1985:** Cornelius Steckner, *zur ästhetik des bauhauses. ein beitrag zur erforschung synästhetischer grundsätze und elementarerziehung am bauhaus*, Stuttgart 1985.

**Wick 2009:** Rainer K. Wick, *Bauhaus: Kunst und Pädagogik*, Oberhausen 2009.



# Grunow und Lothar Schreyer

Der wohl größte Unterstützer GERTRUD GRUNOWS aus dem Kreis der Bauhaus-Meister war LOTHAR SCHREYER. Grunows herausragende Rolle am Bauhaus beschrieb er folgendermaßen:

*»Sie, die schon dem Greisenalter nahe war, mutete uns an wie eine der großen Wissenden der Vorzeit. Aus einer inneren Hellsichtigkeit waren ihr die geistigen Zusammenhänge von Farbe, Form und Ton aufgegangen, wie sie den Aufbau der lebendigen Gestalt hervorrufen. Und sie hatte die Harmonisierungsübungen erkannt und ausgearbeitet, durch die diese Zusammenhänge in jedem Menschen erweckt oder wieder hergestellt werden können. So brachte sie die Menschen innerlich und äußerlich ins Gleichgewicht. [...] So war Gertrud Grunow nicht nur tatsächlich ein ›heilender‹ Mensch, sondern führte in den Übungen den Übenden in die klare Erkenntnis der ihm entsprechenden schöpferischen Gestalt. [...] Ich weiß: weder die Vorlehre noch die Hauptlehre wäre ohne Gertrud Grunow mit Erfolg durchführbar gewesen, und das Bauhaus hätte ohne sie sein schöpferisches Werk nicht vollbracht.« (Schreyer 1956: 187)*

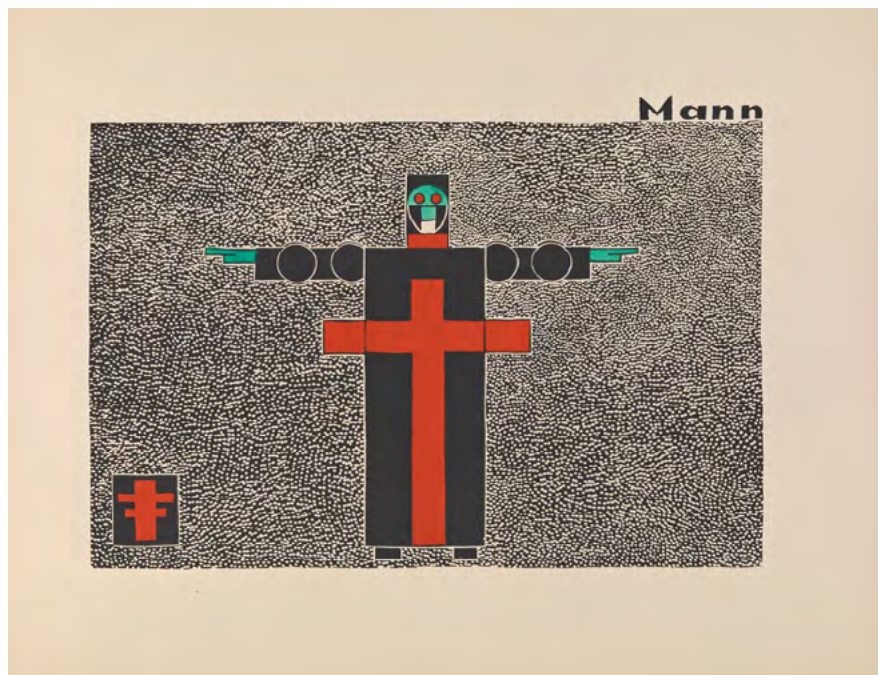
In seiner Veröffentlichung *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus* wird Grunow zwar immer wieder erwähnt, allerdings erhält sie – im Gegensatz zu einer Reihe anderer Personen – kein eigenes Kapitel.

Schreyer arbeitete seit 1916 an Farbformtonspielen und damit zusammenhängend an einem »neuen Bühnenwerk, in dem Farbe, Form, Bewegung und Ton in Kombination mit überlebensgroßen Ganzmasken eine neue theatrale Einheit bildeten« (Gruß 2017: 145) (Abb. 11). Zwischen 1919 und 1921 war er Leiter der expressionistischen *Sturm*-Bühne in Berlin. Beim *Sturm* handelte es sich nicht nur um eine seit 1915 mehrmals bzw. später einmal im Monat erscheinende Zeitschrift für Kunst und Literatur, sondern um eine Gruppierung avantgardistischer, zumeist expressionistischer Künstler um Herwarth Walden, die in Form von Ausstellungen und Theateraufführungen zusammenarbeiteten (Eichhorn/Lorenzen 2017).



Abb. 10: Titelzeile *Der Sturm*, herausgeben von Herwarth Walden, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Der-Sturm.jpg>.

Ausgangspunkt für Schreyers Bühnenkunst war die Reduktion auf »Grundformen, Grundfarben, Grundbewegungen und Grundtöne [...]«, die komplex miteinander in Verbindung gebracht wurden (Schreyer 1917b: 38).



© Digital Public Library of America

Abb. 11: Lothar Schreyer, Kreuzigung: Spielgang Werk VII, 1920/1921, Holzdruck, aus: Werkstatt der Kampf Bühne, Hamburg, Quelle: <https://digitalcollections.nypl.org/items/2441fe90-959a-0130-e8c5-58d385a7b928>.

In mehreren 1917 in *Der Sturm* erschienenen Artikeln zum »Bühnenkunstwerk« stellte Schreyer seine Idee eines rhythmischen Kunstwerks dar und positionierte sich etwa gegen einen veralteten Schönheits- und Harmoniebegriff. Hier sprach er sogar von einer »harmonischen« Kunst (Schreyer 1917a: 19). Spätestens am Bauhaus und möglicherweise in der Begeisterung für den Grunow'schen Unterricht erhielt der Harmoniebegriff allerdings eine positive Umdeutung:

*»Wir alle waren leidenschaftliche Theoretiker der Kunst. Wir waren überzeugt, daß es unser Auftrag sei, durch unsere künstlerische Arbeit die seit Jahrhunderten mißachtete oder vergessene Harmonielehre der bildenden Kunst wieder aufdecken zu helfen und dadurch zu einem objektiven Maß für die bildende Kunst beizutragen, wie es die Musik in Harmonielehre und Kontrapunkt längst kennt. Daher machten*



*»wir unsere Ateliers und Werkstätten auch zu kunsttheoretischen Laboratorien. Besonders Gropius (für die Baukunst), Itten, Kandinsky und ich arbeiteten konsequent auf diesem Gebiet. Wir alle danken Gertrud Grunows Lehre Entscheidendes.« (Schreyer 1956: 191)*

Zentral für den Anschluss an Schreyers Ideen war, dass Grunow ihren Harmoniebegriff aus der Leiblichkeit des Menschen entwickelte und mit dem Rhythmus verknüpfte. Ihr Harmonieverständnis war nicht an ästhetische Fragen der Schönheit gebunden, sondern an anthropologische Gesetzmäßigkeiten.

Wesentlich erscheinen bei Grunow und Schreyer gleichermaßen außerdem das Rhythmische und das Synästhetische:

*»Das Ideal [Schreyers] war eine primitive Ursprache, die die synästhetische Wirkung unterstützte und, vom Inhalt gereinigt, in Klang und Rhythmus transformiert wurde. Aus der rhythmischen Sprechmelodie und den Schwingungen des Wortklanges leitete sich der Bewegungsrhythmus jedes Spielers als eigener ›innerer Klang‹ ab und verband sich mit den Rhythmen der anderen Spieler zu einem gemeinschaftlichen Bewegungsrhythmus. Die Sprache erhielt damit in etwa die Aufgabe, die der Musik bei der Rhythmischen Gymnastik zukam.« (Gruß 2017: 146)*

Im Zentrum von Schreyers Konzeption stand das Erleben von Farben, Formen, Klängen und Rhythmen, wobei eine Vielzahl an Instrumenten zum Einsatz kam (ebd.). Schon 1917 erläuterte Schreyer, wie Bewegungen, Einzeltöne und Tonentwicklungen mit Gefühlszuständen und -entwicklungen in Zusammenhang stehen und wie die jeweiligen »Grundfarbformen«, »Grundbewegungen« und »Grundtöne« je spezifische »Gefühlskomplexe« auslösen (Schreyer 1917b: 38). Dass Grunows Harmonisierungslehre Schreyers Ansätze bestärkte und er diese für seine Praxis fruchtbar machen konnte, liegt nahe.

Die eingangs zitierte Passage macht deutlich, dass Schreyer in Grunows Lehre die Voraussetzung für die schöpferische Arbeit am Bauhaus erkannte (Schreyer 1956: 187). Aus anderen Dokumenten wird zudem evident, dass sich Schreyer mit Grunow auch über Fragen zur Kunst austauschte. So hielt er in einem kleinen Aufsatz mit dem Titel »Die Waage des St. Michaelis« ein Gespräch mit Grunow fest, das sich um Probleme der Harmonie und der Teilhabe von Kunst an der ›geistigen Wirklichkeit‹ drehte:

»Ich vermochte mit keinem der Künstlerkollegen des Bauhauses darüber zu sprechen. Entweder hätten sie mich nicht verstanden oder ich hätte sie verwirrt, wie ich selbst verwirrt war. Vielleicht hätte mich Kandinsky verstanden, und sicherlich hätte es ihn nicht verwirrt. Aber er schien mit [sic] doch als Künstler voreingenommen für die Kunst. Ich sprach daher nur mit Gertrud Grunow über meine Bedenken und Verwirrungen.« (Schreyer in Keith-Smith 2006: 21)

Bei den Überlieferungen durch Schreyer ist zu bedenken, dass diese oft in größerem zeitlichen Abstand entstanden sind und keineswegs Gesprächsprotokolle darstellen. Dennoch zeugen sie von seiner Wertschätzung Grunows – eine ähnliche Aussage zur Vertrauenswürdigkeit Grunows fand sich auch in den autobiographischen Schriften JOHANNES ITTENS.

Die genauen Bezüge und somit auch die Relevanz Grunows für Malerei und Theater am frühen Bauhaus ist allerdings noch nicht erforscht. Hinzu kommt, dass Schreyer ebenfalls bislang nicht im Fokus der Forschung steht und ähnlich wie Grunow in der bisherigen Bauhausgeschichte – im Vergleich zum bekannter gewordenen OSKAR SCHLEMMER (1888–1943) oder auch PAUL KLEE – marginalisiert wurde. → *»Grunow und Paul Klee«* Inwiefern Grunow und Schreyer über das Bauhaus hinaus in Kontakt blieben, ist nicht überliefert. Offenbar hatten sie während der NS-Zeit, Ende der 1930er Jahre, Meinungsverschiedenheiten, die mit Schreyers Ideen zum »Völkischen« in Zusammenhang standen. Schreyers weiterer Lebenslauf wird in diesem Zusammenhang an späterer Stelle weiterverfolgt. → *»Grunow und ihre Vertrauten im Nationalsozialismus«*

### Literaturangaben

**Eichhorn/Lorenzen 2017:** Kristin Eichhorn/Johannes S. Lorenzen (Hg.), *Der Sturm und Die Aktion*, Berlin 2017.

**Gruß 2017:** Melanie Gruß, Synästhesie als Diskurs. *Eine Sehnsuchts- und Denkfigur zwischen Kunst, Medien und Wissenschaft*, Bielefeld 2017.

**Keith-Smith 2006:** Brian Keith-Smith, *Lothar Schreyer. Persönliches: Dokumente und Briefe*, Newiston/ New York 2006.

**Schreyer 1917a:** Lothar Schreyer, »Das Bühnenkunstwerk«, in: *Der Sturm* 2, 1917, S. 18–22, verfügbar unter: <http://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/cgi-bin/bluemtn?a=d&cd=bmtnabg19170515-01.2.3&ce=-----en-20--1--txt-txIN----->, 26. August 2018.

**Schreyer 1917b:** Lothar Schreyer, »Das Bühnenkunstwerk«, in: *Der Sturm* 3, 1917, verfügbar unter: [http://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/cgi-bin/bluemtn?a=d&cd=bmtnabg19170615-01.2.1&srpos=2&ce=-----en-20--1--txt-txIN-\"Das+Bühnenkunstwerk\"-----](http://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/cgi-bin/bluemtn?a=d&cd=bmtnabg19170615-01.2.1&srpos=2&ce=-----en-20--1--txt-txIN-\), S. 36–40, 10. September 2018.

**Schreyer 1956:** *Lothar Schreyer, Erinnerungen an Sturm und Bauhaus*, München 1956.

# Grunow und Paul Klee

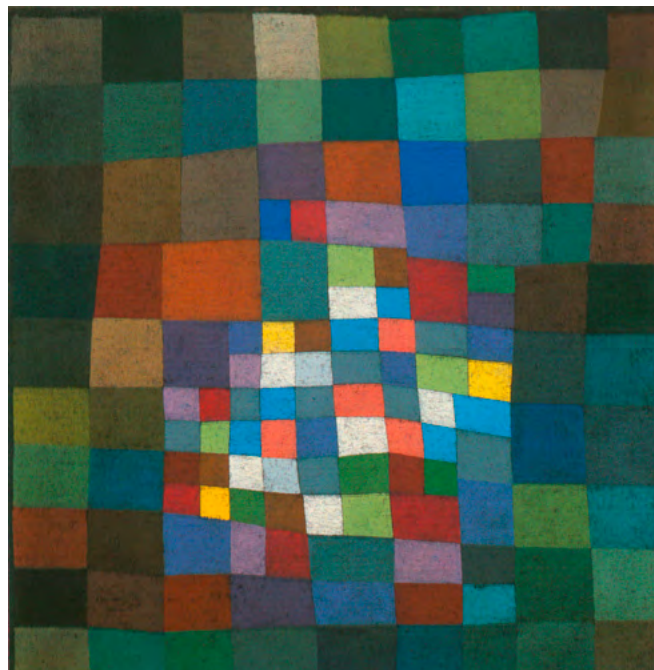
GERTRUD GRUNOWS Bezug zu anderen Bauhausmeistern ist im Vergleich zu JOHANNES ITTEN und LOTHAR SCHREYER weniger gut überliefert. PAUL KLEE (1879–1940), der 1920 ans Bauhaus kam und dort in verschiedenen Funktionen auch in Dessau und Berlin bis 1931 tätig war, schrieb in einem Brief an seine Frau LILY KLEE am 23. November 1921: »Die Übung am Montag war ganz interessant gewesen. Grunow kam abends noch herunter, findet Beweise für ihre Sache in meinen Darlegungen« (F. Klee 1979: 981). Es lässt sich nicht mit Sicherheit sagen, ob Klee von seiner Teilnahme an einer Harmonisierungsübung Grunows berichtet, Grunow an einer Stunde bei Klee teilgenommen hatte oder der erwähnte Kurs von einer anderen Person abgehalten wurde, an dem beide oder gar nur einer von ihnen partizipierten bzw. partizipierte. Auch könnten die beiden Sätze in gar keinem thematischen Zusammenhang stehen. Grunow und Klee, davon zeugt die zitierte Passage allerdings, waren einander zumindest örtlich nah: So hatten Grunow und ihre Assistentin HILDEGARD HEITMEYER bis 1924 mit Klee in einem Haus gewohnt. In welcher Intensität ein inhaltlicher Austausch stattfand, ist bislang nicht aufgearbeitet.

In Kontakt standen beide über die Evaluationen ihrer Schülerinnen und Schüler, die darüber entschieden, ob und an welcher Werkstatt sie am Bauhaus angenommen wurden. In einem Fall wird deutlich, dass sich Klee nach der Entscheidung des Kollegiums, eine Schülerin auszuschließen, die Meinung von Grunow einholte und per Brief an WALTER GROPIUS erfolgreich darum bat, die Entscheidung rückgängig zu machen (Brief von Klee am 16. März 1923, in Wahl 2001: 302f., vgl. Burchert 2019b).

Schreyer erinnert sich außerdem an einen nicht genauer datierten Bericht Klees, der ebenfalls mit Grunows Einschätzungen in Zusammenhang steht und folgendermaßen geklungen haben soll: »Wissen Sie, was mir Gertrud Grunow, aller Bauhauszauberer und Bauhaushexen Mutter, Tante, Freundin und Seelsorgerin, gesagt hat? ›Lieber Klee, Sie arbeiten zuviel mit dem Unterleib!‹.« Schreyer ergänzt: »Er [Klee] lachte herzlich und sagte dann: ›Natürlich hat sie recht!‹« (Schreyer 1956: 172). Diese Erinnerung Schreyers spricht für ein positives Verhältnis zwischen Klee und Grunow, das auch fachlich begründet werden kann.

HAJO DÜCHTING weist darauf hin, dass in der Unterscheidung von Farbe nach ›Form‹, ›Größe‹, ›Material‹, ›Qualität‹, ›Maß‹ und ›Gewicht‹ Überschneidungen zwischen Klee und Grunow zu entdecken sind (Düchting 1996: 43; vgl. Steckner 1985: 38). Die Suche nach dem ›richtigen Maß‹ und somit dem Gleichgewicht interessierte Grunow offenbar besonders an Klees Kunstkonzept. In einer Diskussion über die ›Wohnmaschine‹, deren Verlauf OSKAR SCHLEMMER in seinem Tagebuch 1922 skizzierte, wird dies deutlich: »Fräulein Grunow sprach von den Maßen. Vom Urmaß, das der feinfühligste Künstler in sich trage. Klee gäbe gefühlsmäßig ganz bestimmte, biologisch richtige Maße. Das Maß, das einer in sich trage, gehe durch alles, was er schaffe, naturnotwendig« (Hüneke 1990: 86). An dem Gespräch hatten außerdem KURT SCHWERDTFEGGER, DÖRTE HELM und FRANZ SINGER teilgenommen.

Mit Blick auf die Harmonielehre Klees lassen sich tatsächlich einige Verbindungen zu Grunow herstellen: Klee arbeitete mit Kontrasten von Hell und Dunkel, Rein und Trüb, um eine Lichtwirkung von Farbe sowie eine Ausgewogenheit zwischen den verschiedenen Polen zu erreichen (Burchert 2019b). Dabei ging es ihm darum, kein Element – Licht oder Dunkel etwa – zu dominant werden zu lassen: »So arbeiten wir denn nicht nur mit heller Energie gegen gegebenes Dunkel, sondern auch mit schwarzer Energie gegen gegebenes Hell« (Klee, »Bildnerische Gestaltungslehre« (BG I.2/85, 9.1.1924), Zentrum Paul Klee 2011). Die Bewegung, die den Ausgleich vollzieht, bezeichnete er auch als »wogendes Kampfspiel« (BG I.2/86, 24.1.1924, ebd.). Ausgleich und Gleichgewicht wurden von Klee somit ganz dynamisch gedacht (Abb. 12). Neben dieser Parallele zur Harmonisierungslehre ist als Unterschied festzuhalten, dass Grunow die Rolle des Dunklen und v. a. des Schwarz nicht in dieser Form in ihre Theorien integrierte.



© SJK-ISEA, Zürich (Philipp Hitz), Courtesy: Kunst Museum Winterthur, Legat Dr. Emil und Clara Friedrich-Jezler, 1973.

Abb. 12: Paul Klee, *Blühendes*, 1934, Öl auf Leinwand, 82 × 80 cm, Kunstmuseum, Winterthur.

MAGDALENA DROSTE sieht Anknüpfungspunkte zu Grunow, Schreyer, Itten und WASSILY KANDINSKY insbesondere darin, dass Klee »seine theoretischen Ansätze in einem System kosmischer Ganzheit« verankert hatte (Droste 2005: 65). Klee beschwor neben der engen Verbindung des Menschen mit einer kosmisch aufge-

fassten Natur zudem eine besondere Beziehung zur Farbe. Bereits in seinem Tagebuch der Tunesien-Reise heißt es am 16. August 1914 mit einigem Pathos:

*»Die Sonne dringt durch, und wie! [...] Ich lasse jetzt die Arbeit. Es dringt so tief und mild in / mich hinein, ich fühle das und werde so sicher, ohne Fleiss. / Die Farbe hat mich. Ich brauche nicht nach ihr zu haschen. / Sie hat mich für immer, ich weiss das. Das ist der glücklichen / Stunde Sin[n]; ich und die Farbe sind eins. Ich bin Maler.« (Kersten 1988: 350)*

Dieses Einswerden mit der Farbe stellt ein wesentliches Bindeglied zwischen Grunow und Klee dar. Klee bedauerte, dass dem Maler keine ›reinen‹ Spektralfarben zur Verfügung stünden, sondern nur die getrübten Pigmente (Klee, »Bildnerische Formenlehre« (BF/156–157, Wintersemester 1922/23), Zentrum Paul Klee 2011). Auch Grunow ging davon aus, dass die Farbe in Form von reinem, innerem bzw. verinnerlichtem Licht eine größere Wirksamkeit entfaltet als die Oberflächenfarbe: Aus ihrem Unterricht sind Anweisungen überliefert wie »Nehmen Sie die Farbe auf, lassen Sie die Farbe zu sich aufsteigen, erfüllen Sie sich mit der Farbe« (Radrizzani 2004: 26) und »Sie stehen auf einem farbigen (z. B. blauviolett) Ort. Lassen Sie die Farbe (wie den Saft in einem Baum) aufsteigen« (Herv. i.O., ebd.: 28). Farben erscheinen hier als Nährstoffe aus der Erde und der Atmosphäre:

*»Wie die organische Bewegung im Pflanzenleben dem Lichte folgt [...] und wie überhaupt alle geschaffene Kreatur diesem Gesetze, dem Lichte zu folgen, untertan ist, so entwickeln sich Richtung und Form der menschlichen Bewegung je nach dem Einfluß der Lichterscheinung, die auf Körper und Vorstellungswelt einwirkt.« (Grunow 1920: 71; vgl. Burchert 2018)*

Einen Vergleich zwischen dem Leben eines Baumes, dem Künstler und der schöpferischen Tätigkeit hatte auch Klee hergestellt, sodass sich hier weitere Bezüge eröffnen (vgl. Burchert 2018: 328f.).

Neben dem mit Grunow verwandten Konzept von Harmonie als eine an Bewegung gebundene Aushandlung von Kontrasten, bildet so auch Klees bislang wenig beachtetes Interesse für die Naturheilkunde eine Brücke zu den Grunow'schen Ideen (Burchert 2019b). 1920 beschrieb er die Kunst als »Villeggiatur« und formulierte den Anspruch, sie könne »Stärkung« bieten und die Seele »nähren, ihre erschlaffenden Gefäße mit neuem Saft [...] füllen« (Klee 1920: 40). Dies zeugt davon, wie zentral künstlerische Heilskonzepte am frühen Bauhaus waren, und dass diese nicht allein von Itten und Kandinsky vertreten wurden. Farbe bzw. Farblight und Rhythmik spielten dabei eine grundlegende Rolle (Burchert 2019b).



© Solomon R. Guggenheim Museum, New York, The Hilla Rebay Collection, Inv.-Nr. 71.1936.R115.

Abb. 13: Paul Klee, *Vorhang* (mit Widmung: »für Fräulein Grunow«), 1924, Aquarell auf rotem pastengrundierte Musselin, mit Gouache und Tinte auf Pappaufsatz, 18,1 × 9,2 cm, Guggenheim Museum, New York.

Zum Abschied vom Bauhaus schenkte Klee Grunow das Bild *Vorhang* (vgl. Steckner 1994: 201), was ebenfalls für eine positive Beziehung spricht (Abb. 13).

Als Bindeglied und Kontinuität weitestgehend ungeklärt ist, in wie enger Verbindung Klee zu OTTO NEBEL stand – dem Ehemann der Grunow-Assistentin Heitmeyer. Aus Briefen vom Nachlass O. Nebels in der Schweizerischen Nationalbibliothek wird deutlich, dass in den 1930er Jahren im Schweizer Exil durchaus Verbindungen bestanden und Austausch erfolgte. Nebel wiederum wurde von Kandinsky gefördert, sodass sich hier ein Netz an Beziehungen verdichtet. → *Hildegard Heitmeyers Unterricht der Grunow-Lehre*, → *Grunow und der Maler Otto Nebel*, → *Grunow und Wassily Kandinsky*.

## Literaturangaben

- Burchert 2018:** Linn Burchert, »Erd-, Licht- und Luftnahrung: Botanische Produktions- und Wirkungskonzepte in der malerischen Abstraktion und der Künstlerausbildung«, in: *Botanik und Ästhetik* (= Annals for History and Philosophy of Biology), 2018, S. 327–341.
- Burchert 2019b:** Linn Burchert, *Das Bild als Lebensraum. Ökologische Wirkungskonzepte in der abstrakten Kunst, 1910–1960*, Bielefeld 2019 (in Vorbereitung der Drucklegung). [verwiesen wird hier auf die Kapitel 3.1.1 »Das Bild als Villeggiatur: Paul Klee«, 3.6 »Geistige Farblichter als Lebensstoffe in der Harmonisierungslehre Gertrud Grunows« und 6.4 »Lemniskate und Villeggiatur: Paul Klee im Kontext von Rhythmus- und Musiktheorien«].
- Droste 2005:** Magdalena Droste, *baubaus 1919–1933*, Köln 2015 (1990).
- Düchting 1996:** Hajo Düchting, *Farbe am Bauhaus: Synthese und Synästhesie*, Berlin 1996.
- Grunow 1920:** Gertrud Grunow, »Bericht an das Kurhaus ›Waldesheim‹ Düsseldorf-Grafenheim 1920«, in: Radrizzani 2004, S. 70–76 [zu Lebzeiten unveröffentlichtes Typoskript im Umfang von 12 Seiten, redigiert und abgedruckt].
- Hüneke 1990:** Andreas Hüneke (Hg.), *Oskar Schlemmer. Idealist der Form. Briefe, Tagebücher, Schriften 1912–1943*, Leipzig 1990.
- Kersten 1988:** Wolfgang Kersten (Hg.), *Paul Klee, Tagebücher 1898–1918*, mit-hrsg. v. Paul-Klee-Stiftung/Kunstmuseum Bern, Stuttgart/Teufen 1988.
- F. Klee 1979:** Felix Klee (Hg.), *Paul Klee: Briefe an die Familie*, Bd. 2, 1907–1940, Köln 1979.
- Klee 1920:** Paul Klee, »Schöpferische Konfession«, in: Kasimir Edschmid (Hg.), *Schöpferische Konfession* (= *Tribüne der Kunst und Zeit* 13), Berlin 1920, S. 28–40.
- Zentrum Paul Klee:** Zentrum Paul Klee, *Bildnerische Form- und Gestaltungslehre, Manuskripte mit Transkription*, Bern 2011, Notizen als Faksimiles und Transkriptionen, verfügbar unter: <http://www.klee-gestaltungslehre.zpk.org>, 24. August 2018.
- Nachlass O. Nebel:** Schweizerische Nationalbibliothek, Bern.
- Radrizzani 2004:** René Radrizzani, *Die Grunow-Lehre: Die bewegende Kraft von Klang und Farbe*, Wilhelmshaven 2004.
- Schreyer 1956:** Lothar Schreyer, *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus*, München 1956.
- Steckner 1994:** Cornelius Steckner, »Die Musikpädagogin Gertrud Grunow als Meisterin der Formlehre am Weimarer Bauhaus: Designtheorie und produktive Wahrnehmungsgestalt«, in: Rolf Bothe (Hg.), *Das frühe Bauhaus und Johannes Itten: Katalogbuch anlässlich des 75. Gründungsjubiläums des Staatlichen Bauhauses in Weimar*, Ostfildern-Ruit 1994, S. 200–214.
- Steckner 1985:** Cornelius Steckner, *zur ästhetik des bauhauses. ein beitrag zur erforschung synästhetischer grundsätze und elementarerziehung am bauhaus*, Stuttgart 1985.
- Wahl 2001:** Volker Wahl (Hg.), *Die Meisterratsprotokolle des Staatlichen Bauhauses Weimar 1919 bis 1925*, bearbeitet v. Ute Ackermann, Weimar 2001.



## Grunow und Wassily Kandinsky

Ähnlich wie bei PAUL KLEE ist auch GERTRUD GRUNOWS Verhältnis zu WASSILY KANDINSKY nicht hinreichend geklärt. Möglicherweise war Kandinsky einer von zwei Meistern, die Ende 1923 für den Fortbestand ihrer Lehre votiert haben. LOTHAR SCHREYER berichtet von einem Gespräch mit einem Lehrling, aus dem hervorgeht, dass Kandinsky dem Schüler geraten habe, aufgrund seiner Schwierigkeiten mit der ungegenständlichen Malerei am Grunow-Unterricht teilzunehmen (Schreyer 1956: 226f.). Offenbar standen Kandinsky und Grunow auch in den dreißiger Jahren in Kontakt. CORNELIUS STECKNER berichtet etwa von einer Einladung Grunows nach Berlin zum Tee mit Kandinsky im Jahr 1932 (Steckner 2010: 68). Darüber hinaus sind Bezüge zwischen Kandinsky und Grunow allerdings nicht überliefert. Gemeinsame Ansätze finden sich in der Zuordnung von Farben zu geometrischen Formen, im Interesse für die Synästhesie sowie in der Annahme der besonderen, heilsamen Wirkmacht von Farbe (Abb. 14). →*Farbtherapien und andere Heilkunden*, →*Synästhesie in Forschung und Kunst*, →*Farbtheorien, Farbsysteme, Zusammenhänge von Farbe und Ton*



Abb. 14: Wassily Kandinsky, *Gelb – Rot – Blau*, 1925, Öl auf Leinwand, 128 cm × 201,5 cm, Centre Pompidou, Paris, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kandinsky\\_-\\_Jaune\\_Rouge\\_Bleu.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kandinsky_-_Jaune_Rouge_Bleu.jpg).

Wie Grunow stellte Kandinsky die Korrespondenzen von Dreieck – Gelb, Quadrat – Rot und Kreis – Blau auf (Kandinsky 1952 (1911): 68f.). Die Entsprechung von Form und Farbe findet sich bei Grunow weiterhin in Bezug auf die neun anderen Farben ihres Kreises (vgl. Tab. 2). Auch die Äquivalenz von Farben zu Winkelformen und -spannung findet sich bei beiden (Düchting 1996: 43).



Über Farbtheorien hinausgehend sind Grunow und Kandinsky durch ihren Anspruch verbunden, heilsam auf Mensch und Gesellschaft einzuwirken. In seiner programmatischen Schrift *Über das Geistige in der Kunst* (1911) hatte Kandinsky beklagt, dass in der »Seele« der Zeit ein Sprung sei (Kandinsky 1952 (1911): 22). Sein künstlerisches Heilskonzept fundierte er bereits 1911 in seinem Aufsatz »Wo-hin geht die ›Neue‹ Kunst« auf dem Potential der Kunst, durch Töne, Farben, Linien und Flächen die Seele der Rezipierenden in Schwingung zu versetzen (Friedel 2007: 425). Es ging ihm darum, die Kräfte der künstlerischen Mittel so anzuordnen, dass sie die Seele analog zu den Saiten eines Musikinstruments in Bewegung – zum ›Vibrieren‹ und ›Klingen‹ – bringen (ebd.). Mit ähnlichen Worten hatte JOHANNES ITTEN seinem Kollegen MATTHIAS HAUER die Essenz der Grunow-Lehre vermittelt:

*»Versuchen Sie selbst einmal, einen Ton anschlagen zu lassen und sich dann zu konzentrieren auf diesen einen Ton, den ganzen Körper mehr oder weniger schwingen zu lassen, so daß der Körper zuletzt in eine charakteristische Bewegungsform eingeht, die für jeden Ton verschieden ist. Die Bewegung, die Stellung des Körpers ist dann die richtige, wenn er innerlich am ungehemmtesten, vollsten klingt. Ich glaube, daß das Schwingungsvermögen eines Menschen sehr gesteigert wird.« (A. Itten/Rotzler 1972: 68)*

Farben als Bestandteile und Entäußerungen von Menschen sowie als Kräfte, die positiv oder negativ auf die Seele wirken können, waren für Grunow und Kandinsky gleichermaßen zentral. Beide wollten über das Sichtbare und mithin Hörbare hinausgehen und wandten sich so dem Immateriellen, nur seelisch bzw. geistig Erfahrbaren zu. So zeigt sich im kurzen Vergleich mit Kandinsky, wie gut sich Grunows Lehre in die Utopien und pädagogischen Ansätze am frühen Bauhaus einfügte.

Wenngleich ab 1923 ein Richtungswechsel am Bauhaus erfolgte und in der Zeit von LÁSZLÓ MOHOLY-NAGYS Berufung die esoterische Frühphase des Bauhauses zu Ende ging, blieben Ideen Grunows relevant. → *»Grunow und László Moholy-Nagy«*

### Literaturangaben

- Düchting 1996:** Hajo Düchting, *Farbe am Bauhaus: Synthese und Synästhesie*, Berlin 1996.
- Friedel 2007:** Helmut Friedel, *Wassily Kandinsky. Gesammelte Schriften 1889–1916. Farbensprache, Kompositionslehre und andere unveröffentlichte Texte*, München u.a. 2007.
- A. Itten/Rotzler 1972:** Anneliese Itten/Willy Rotzler (Hg.), *Johannes Itten. Werke und Schriften*, Zürich 1972.
- Schreyer 1956:** Lothar Schreyer, *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus*, München 1956.
- Steckner 2010:** Cornelius Steckner, »Gertrud Grunow (1870–1944): Eine Biografie in Dokumenten«, 2010, PDF, verfügbar unter: <https://sites.google.com/site/gertrudgrunow>, 24. August 2018.
- Kandinsky 1952 (1911):** Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, Bern <sup>10</sup>1952.
- Wyss 1996:** Beat Wyss, *Der Wille zur Kunst*, Köln 1996.

## Grunow und László Moholy-Nagy

Ein Jahr nach JOHANNES ITTENS Ausscheiden und ein halbes Jahr nach der Übernahme des Vorkurses durch LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY wurde im Herbst 1923 das Ende von GERTRUD GRUNOWS Tätigkeit am Bauhaus beschlossen. Aussagen Moholy-Nagys zu Grunow sind, soweit bekannt, nicht überliefert. LOTHAR SCHREYER erinnert sich allerdings an eine Konfrontation mit ihm, die indirekt mit Grunow zusammenhängt. So hatte Schreyer ihm von einer speziellen Zeichenpraxis erzählt, in der er versuchte, »mit Linien das Gleichgewicht einer bestimmten Fläche auszubalancieren«: »Ich vermute [...] daß ähnliche Gleichgewichtsübungen die äußerlichen Voraussetzungen für die großartigen Bilder sind, die [Piet] Mondrian schafft, die dann wiederum zu Meditationsübungen der menschlichen Seele geworden sind.« Die Antwort Moholy-Nagys soll folgendermaßen ausgefallen sein: »Menschliche Seele?« stotterte er ein wenig und lächelte mich dann nachsichtig an. »Sie glauben doch nicht etwa die alte Geschichte von der menschlichen Seele? Was die Seele genannt wird, ist doch nichts als eine Funktion des Körpers« (Schreyer 1956: 240). Zwar hatte Moholy-Nagy ebenfalls das heilpädagogische Potential von Kunst hervorgehoben, allerdings war es für ihn zentral, dieses sauber von Aspekten abzugrenzen, die der Religion und der Esoterik allzu nah standen. Dennoch treffen sich Grunows und Moholy-Nagys Positionen an einigen, durchaus zentralen Stellen.

In *Malerei, Fotografie, Film* formulierte Moholy-Nagy 1925: »Farbe aufzunehmen, Farbe zu erarbeiten ist für den Menschen eine elementare, biologische Notwendigkeit« (Moholy-Nagy 1967 (1925): 11). In diesem Zusammenhang betrachtete er es als eine wesentliche Gabe des Künstlers, »Lebens- und Bildungskraft durch Licht, Farbe, Form zu übertragen« (zit. n. S. Moholy-Nagy 1969 (1950): 25). Ähnlich wie Grunow ging es ihm dabei um die »wiedergewinnung der biologischen Grundlagen« durch die Kunst (Moholy-Nagy 1968 (1929): 13). Farbe fasste er daher, ebenso wie die Harmonisierungslehrerin, als Lebenskraft auf (Burchert 2019b) (Abb. 15).

INGE BAXMANN hat den Begriff des »Wahrnehmungstrainings« für Moholy-Nagys künstlerischen Ansatz geprägt (Baxmann 2006: 86). Ein solches sei nötig geworden, da – so der Künstler selbst – die »Mehrzahl der Menschen [...] heute in der Ausübung der elementaren Sinnestätigkeit stark gehemmt [ist]; das heißt: die Menschen können kaum auf die elementaren Sinneseindrücke wie: Farbe, Ton, Form mit der ursprünglichen Funktionskraft ihrer Organe reagieren« (Moholy-Nagy 1925: 344). Solche Hemmungen bildeten auch den Ausgangspunkt von Grunows Harmonisierungslehre, die allerdings nicht wie Moholy-Nagys Pädagogik vorrangig auf das Training der Sinne über die Optik, Haptik und Kinetik des Kunstwerkes abhob, sondern über die innere Vorstellung von Farben die biologische Grundlage und die Sensibilität im Menschen wiederherstellen wollte. Die für Moholy-Nagy zentralen Dimensionen der Form und Materialität finden sich aber ebenfalls bei Grunow (vgl. Tab. 3). Auch HAJO DÜCHTING weist auf diese Kontinuitäten zwischen früher und folgender Bauhauslehre hin (vgl. Düchting 2002: 252):



© Wikimedia

Abb. 15: László Moholy-Nagy, Z VII, 1925, Tempera und Graphit auf Leinwand, 95.3 × 76.2 cm, National Gallery of Arts, Washington, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Z\\_vii.png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Z_vii.png).

*»Selbst die scheinbar so funktionell ausgerichtete Vorlehre von Moholy-Nagy findet ihre unmittelbaren Voraussetzungen in der Anwendung psychophysischer Grundsätze, wie sie wohl von Grunow am Bauhaus auf breiter Basis vermittelt worden sind. Das betrifft vor allem die Übungen zur haptischen und optischen Sinnesschulung [...]« (Düchting 1996: 44)*

Weitere Parallelen finden sich im Nachdenken über den Rhythmus. Moholy-Nagy ging wie Grunow davon aus, dass es in der modernen Zivilisation vielen Menschen schwerfalle, ihrem »biologischen Rhythmus zu folgen«, so schrieb er im Aufsatz »Die Erziehung und das Bauhaus« von 1938 (Passuth 1987: 358). Die Kunst habe sich dementsprechend an biologischen Gesetzmäßigkeiten zu orientieren, woraus sich ein biologisch bzw. organisch begründeter Harmoniebegriff ableitete, der mit dem des Gleichgewichts nach Grunow korrespondierte:

*»wir wissen heute, daß die harmonie nicht in einer ästhetischen formel, sondern in der organischen, ungestört ablaufenden funktion einer jeden existenz ruht. demnach sind die kenntnisse irgendwelcher kanons weit weniger wichtig als das vorhanden-sein eines richtigen menschlichen gleichgewichts. [...] das gesetzmäßige der arbeit stellt sich [...] von selbst, organisch, ein.« (Moholy-Nagy 1968 (1929): 188)*

Moholy-Nagys Klagen über die Abstumpfung der Sinne vieler Menschen, die mit einer fehlenden Reaktionsfähigkeit einhergehe, wurde von Grunow – positiv gewendet – ebenfalls auf die künstlerische Arbeit sowie die Wahrnehmung von Kunst übertragen:

*»Wer Empfindung für Rhythmik erworben hat und seinen Organismus, die Muskeln beherrscht, wird auch ein Kunstwerk tiefer und tiefer, die rhythmischen Spannungen des Schöpfers immer feiner und intensiver allmählich nachempfinden und nachgestalten, ja vielleicht eine Komposition noch höher als der Schöpfer selbst zu heben die Macht zeigen.« (Grunow 1911: 68)*

Bestimmte Abgrenzungen zwischen den verschiedenen Persönlichkeiten und Phasen am Bauhaus scheinen – und das verwundert kaum – nicht immer sachlich, sondern in Rhetorik und Auftreten begründet. Die Lehren von Grunow, Itten und Moholy-Nagy waren gleichermaßen in breiteren gesellschaftlichen Diskursen fundiert, die mit Zeitkritik, pädagogischen Reformen und neuen Formen der Körperkultur zusammenhingen. → *Zivilisationskritik: Beschleunigung und Neurasthenie*, → *Schulreformen seit dem 19. Jahrhundert*, → *Körperkultur, rhythmische Gymnastik, Tanz*. Auf dieser Basis ging es ihnen vielfach um ähnliche Ziele – eine Sinnesschulung, in der Bewegung und Gleichgewicht miteinander verbunden waren –, allerdings drückten sie sich sehr unterschiedlich aus und vermittelten diese Ziele in unterschiedlicher Weise an ihre Schülerinnen und Schüler. → *Grunows Schülerinnen und Schüler*.

### Literaturangaben

**Burchert 2019b:** Linn Burchert, *Das Bild als Lebensraum. Ökologische Wirkungskonzepte in der abstrakten Kunst, 1910–1960*, Bielefeld 2019 (in Vorbereitung der Drucklegung). [verwiesen wird hier auf die Kapitel 3.8.2 »Farben als Nährstoffe: László Moholy-Nagy«, 4.5.2 »Bildkritik und die Lichtbewegung als Lebensprinzip: László Moholy-Nagy« und 6.8 »Biotechnische Rhythmen bei László Moholy-Nagy: Kunstwerke als vitalisierende Systeme«].

**Baxmann 2006:** Inge Baxmann, »Der ›labile Mensch‹ als Kulturideal. Wahrnehmungsutopien der Moderne«, in: Barbara Lange (Hg.), *Visualisierte Körperkonzepte. Strategien in der Kunst der Moderne*, Berlin 2006, S. 85–100.

**Düchting 2002:** Hajo Düchting, »Synästhetische Vorstellungen am Bauhaus«, in: Hans Adler/Ulrike Zeuch (Hg.), *Synästhesie. Interferenz – Transfer – Synthese der Sinne*, Würzburg 2002, S. 249–257.

**Düchting 1996:** Hajo Düchting, *Farbe am Bauhaus: Synthese und Synästhesie*, Berlin 1996.

**Grunow 1911:** Gertrud Grunow, »Was ist Jaques-Dalcroze dem Sänger«, Rheinische Musik- und Theaterzeitung, Jg. 12, 1911, in: Radrizzani 2004, 64–69 [mit dem Hinweis: »Der Text ist offensichtlich stellenweise verdorben.«].

**Moholy-Nagy 1968 (1929):** László Moholy-Nagy, *Von Material zu Architektur*, Berlin 1968.

**Moholy-Nagy 1967 (1925):** László Moholy-Nagy, *Malerei, Fotografie, Film*, hrsg. v. Hans W. Winkler, Mainz/Berlin 1967.

**S. Moholy-Nagy 1969 (1950):** Sibyl Moholy-Nagy, *László Moholy-Nagy, ein Totalexperiment*, Mainz/Berlin 1969.

**Passuth 1987:** Krisztina Passuth, *Moholy-Nagy*, Dresden 1987.

**Radrizzani 2004:** René Radrizzani, *Die Grunow-Lehre: Die bewegende Kraft von Klang und Farbe*, Wilhelmshaven 2004.

**Schreyer 1956:** Lothar Schreyer, *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus*, München 1956.

## Grunows Schülerinnen und Schüler

Nicht nur Lehrkräfte am frühen Bauhaus wie LOTHAR SCHREYER und GERTRUD GRUNOW sind in der Forschung bislang vernachlässigt worden. Auch die Geschichte der Generationen an Schülerinnen und Schülern wartet in den meisten Fällen noch auf Bearbeitung. Alle Schülerinnen und Schüler am Bauhaus müssen seit der Etablierung der Harmonisierungslehre bis ins Frühjahr 1924 hinein mit Grunow in Berührung gekommen sein. Es ist zu erwarten, dass sich in – noch nicht veröffentlichten oder in für bisherige Publikationen gekürzten – Tagebüchern sowie in Autobiographien, Artikeln und Interviews der Bauhaus-Studierenden Beschreibungen und Meinungsäußerungen zum Unterricht finden lassen, die wesentliche Zeitzeugnisse zur Grunow-Lehre darstellen und ihre Einbettung am Bauhaus sowie ihre Bedeutung für die kreative Praxis charakterisieren. Einige Passagen wurden andernorts schon genannt. → *Lehrsystem und Übungspraxis*, → *Grunow am Bauhaus 1919–1924*. Insgesamt besteht aber noch großer Forschungsbedarf. So wäre etwa anhand der Archivalien des Bauhaus-Archives zu überprüfen, welche Schülerinnen und Schüler nach Absolvieren der Vorlehre weiterhin regelmäßig an Grunows Stunden teilnahmen.

Der bislang bekannteste Grunow-Farbkreis stammt vom späteren Bauhaus-Meister ALFRED ARNDT (1898–1976), den Grunow 1922 in einem Brief an den Meisterrat evaluiert hatte (vgl. Abb. 22): »Herr Arndt hat sich progressiv entwickelt, seine unausgeglichene Kräfte (stark uncultiviert) gut zu sammeln und aufzurichten vermocht und dürfte, da noch vieles vorhanden ist, das wertvoll sein wird, ein tüchtiger Mensch werden« (Wahl 2001: 167). Einige, aber keinesfalls alle relevanten Namen ihrer Schülerinnen und Schüler lassen sich aus den veröffentlichten Evaluationen entnehmen (ebd.: 167–169, 300–302; vgl. Burchert 2019a). CORNELIUS STECKNER weist, allerdings ohne genaue Quellenangaben, darauf hin, dass die Hamburger Tänzerin Sara Norden 1919 u. a. bei EDUARD GILLHAUSEN (1898–1922) für das Weimarer Bauhaus und insbesondere Grunows Harmonisierungslehre geworben hatte (Steckner 2010: 31). Gillhausen scheint ein wichtiger Begleiter gewesen zu sein, mit dem Grunow auch nach ihrer Zeit am Bauhaus persönlich und brieflich in Kontakt stand (ebd.: 56, 60, 67f.). In Weimar unterstützte er sie offenbar regelmäßig auf ihrem Heimweg. So erinnert sich Schreyer an folgende Aussage Grunows: »Ich mache täglich ein paar Menschen für einige Zeit gesund. Mir aber darf ich so wenig helfen, daß ich zu klapprig bin, um abends allein durch den Park gehen zu können und mich der Gillhausen, der gute Junge, führen muß« (Keith-Smith 2006: 371). Weder zu Norden noch zu Gillhausen existiert Forschungsliteratur.



© Archiv Max Peiffer Watenphul

Abb. 16: Max Peiffer-Watenphul, Porträt Gertrud Grunow, 1920, 52,6 × 45,5 cm, Aquarell über Bleistift, Bauhaus-Archiv Berlin, Photo: Atelier Schneider.

Mehr Bekanntheit haben die Grunow-Schüler WERNER GILLES (1894–1961) und MAX PEIFFER WATENPHUL (1896–1976) erlangt ([Webseite Watenphul](#)). 1920 fertigte Watenphul ein Porträt von Grunow an (Abb. 16). Später arbeitete er als Landschaftsmaler in Italien und kooperierte dort u. a. mit Gilles, dessen Teilnahme an Grunows Harmonisierungslehre ebenfalls belegt ist (Droste 2005: 50). Grunow hatte sich für Landschaftsmalerei – gerade auch im italienischen Kontext – offenbar sehr interessiert, denn es ist auffällig, dass mehrere jener Schüler, mit denen sie engeren Kontakt hatte, sich in diesem Feld betätigten. Davon zeugt auch ihre Zusammenarbeit mit GERHARD SCHUNKE (1899–1963): Schunke arbeitete nicht nur seit den 1950er Jahren als Naturheiler, sondern schuf nach seiner Zeit am Bauhaus unter dem Künstlernamen GIO GINO Landschaftsgemälde. 1941 erschien ein Katalog, in dem Grunow dessen Arbeiten in hohen Tönen lobte (Grunow 1941). In ihren Beschreibungen wird deutlich, wie eng sie dessen Bildsprache mit ihrer Gleichgewichts- und Harmonielehre in Verbindung brachte. → *«Grunow und der Maler/ Naturheiler Gerhard Schunke», → «Der Grunow-Schunke-Komplex und Der Gleichgewichtskreis (2001)»*

Neben Bezügen zwischen Harmonisierungslehre und Landschaftsmalerei sollte auch Grunows Kooperation mit der Webereiklasse und somit den Frauen am Bauhaus untersucht werden. Aus Grunows Bauhausaufsatz von 1923 wird deutlich, dass Verbindungen bestanden und gesucht wurden (Grunow 1923). So hatte sie

möglicherweise Farbwahl und Webmuster bzw. -rhythmus in einen Zusammenhang mit ihrer Lehre gebracht (Steckner 1994: 207). Bis auf den begeisterten Tagebucheintrag zur Rhythmusstunde Ende 1919 ist von GUNTA STÖLZL zu Grunow bislang nichts öffentlich geworden (Radewaldt/Stadler 1998: 22). Aus Schreyers *Erinnerungen* werden weiterhin Bezüge zu der Witwe FRANZ MARCS (1880–1916), MARIA MARC (1876–1955), ersichtlich (Schreyer 1956: 200–210). Steckner nennt außerdem die Weberin MARGARETE WILLERS, die später an der Folkwangschule arbeitete (Steckner 1994: 212). Nicht zu vergessen ist zudem die spätere Ehefrau Schunkes: LIS SCHUNKE-DEINHARDT (1899–1988).

Bezüge zum Bauhaustheater waren über Schreyer in jedem Fall gegeben: Zu nennen sind hier FRIEDL DICKER (1898–1944) und FRANZ SINGER (1896–1954). Singer stand zudem in engem Kontakt zu JOHANNES ITTEN. Ein Zeugnis zur engen Kooperation von Theater und Harmonisierungslehre stammt vom Schreyer-Schüler HANS HAFFENRICHTER:

*»Dann war es soweit, daß Lothar Schreyer für unsere Arbeit sein ›Mondspiel‹ dichtete und durchkomponierte. Der ›Spielgang‹, wie er seine genauen Partituren nannte, machte seine Gestaltung in allen Einzelheiten klar. Das lange tägliche Training galt vor allem dem ›Klangsprechen‹ der Dichtung. Der Spieler mußte zuerst seinen eigenen Grundton und daraus den ›inneren Klang‹ finden. Die Worte der Dichtung wurden genau nach dem Spielgang in Rhythmus und Takt, in Höhe und Stärke des Klangsprechens so lang geübt, bis die ›geistige Dimension‹ Wirklichkeit wurde. Die Bewegungen der Spieler erwuchsen aus dem Wortton. So wurden auch jede Bewegung und die Wege im Bühnenspielfeld genau nach dem Spielgang mit Maske und Tanzschild eingeübt. Das Tanzschild war anfangs recht schwer zu meistern, vor allem in enger Bindung mit dem Sprechen, wenn man es bewegen mußte. Da half oft Gertrud Grunow mit ihren ›Harmonisierungsübungen‹ [...].« (Haffennrichter 1971: 50f.)*

Steckner (2010) nennt ausgehend von seinen Recherchen zahlreiche weitere Namen – nicht nur von Schülerinnen und Schülern am Bauhaus, sondern auch von solchen aus Berlin und Hamburg. Allerdings führen aufgrund der Forschungslage bisher die meisten Bezüge noch in die Leere. Weiteren, indirekten Bezügen sind ausgehend von HILDEGARD HEITMEYERS Unterricht in der Grunow-Lehre nachzugehen. → *Hildegard Heitmeyers Unterricht der Grunow-Lehre*, → *Grunow in Hamburg, 1924–1933*.



## Literaturangaben

- Burchert 2019a:** Linn Burchert, »The Spiritual Enhancement of the Body: Johannes Itten, Gertrud Grunow, and Mazdaznan at the Early Bauhaus«, in: Elizabeth Otto/Patrick Roessler (Hg.), *Bauhaus Bodies: Gender, Sexuality, and Body Culture in Modernism's Legendary Art School*, London 2019 (in Vorbereitung der Drucklegung).
- Droste 2005:** Magdalena Droste, *baubaus 1919–1933*, Köln 22015 (1990).
- Grunow 1923:** Gertrud Grunow, »Der Aufbau der lebendigen Form durch Farbe, Form, Ton«, in: Ausst.-Kat. *Staatliches Bauhaus Weimar 1919 bis 1923*, hrsg. v. Karl Nierendorf, Weimar 1923, S. 20–23 [Radrizzani 2004, S. 77–81].
- Grunow 1941:** Gertrud Grunow, »Licht und Atmosphäre als Ausdruck geistiger Empfindung bei Gio Gino«, in: Emil Waldmann (Hg.), *Gio Gino*, Berlin 1941, S. 39–41.
- Haffenrichter 1971:** Hans Haffenrichter, »Lothar Schreyer und die Bauhausbühne«, in: Eckhard Neumann (Hg.), *Bauhaus und Bauhäusler. Bekenntnisse und Erinnerungen*, Bern/Stuttgart 1971, S. 50–52.
- Keith-Smith 2006:** Brian Keith-Smith, *Lothar Schreyer. Persönliches: Dokumente und Briefe*, Newiston/ New York 2006.
- Radewaldt/Stadler 1998:** Ingrid Radewaldt/Monika Stadler, »Gunta Stölzl. Biographie«, in: Ausst.-Kat. *Gunta Stölzl. Meisterin am Bauhaus Dessau. Textilien, Textilentwürfe und freie Arbeiten 1915–1983*, Stiftung Bauhaus Dessau/Städtische Kunstsammlungen Chemnitz/Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg 1998, S. 10–86.
- Schreyer 1956:** Lothar Schreyer, *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus*, München 1956.
- Steckner 1994:** Cornelius Steckner, »Die Musikpädagogin Gertrud Grunow als Meisterin der Formlehre am Weimarer Bauhaus: Designtheorie und produktive Wahrnehmungsgestalt«, in: Rolf Bothe (Hg.), *Das frühe Bauhaus und Johannes Itten: Katalogbuch anlässlich des 75. Gründungsjubiläums des Staatlichen Bauhauses in Weimar*, Ostfildern-Ruit 1994, S. 200–214.
- Steckner 2010:** Cornelius Steckner, »Gertrud Grunow (1870–1944): Eine Biografie in Dokumenten«, 2010, PDF, verfügbar unter: <https://sites.google.com/site/gertrudgrunow>, 24. August 2018.
- Wahl 2001:** Volker Wahl (Hg.), *Die Meisterratsprotokolle des Staatlichen Bauhauses Weimar 1919 bis 1925*, bearbeitet v. Ute Ackermann, Weimar 2001.
- Webseite Watenphul:** Archiv Peiffer Watenphul/Michael Semff, <http://www.peifferwatenphul.de/index.html>, 26. August 2018.



## **Grunow in Hamburg 1924–1933**

---

Das Bauhaus stellte nur eine kurze Etappe im Wirken GERTRUD GRUNOWS dar. Nicht zu vergessen ist ihre mehr als 20-jährige Tätigkeit als Musikpädagogin von 1898 bis 1919, bevor sie ans Bauhaus kam. Nicht nur führte sie ihre Unterrichtspraxis noch über das Bauhaus hinaus fort. Auch erweiterte sie ihren Wirkungskreis Mitte der 1920er Jahre u. a. auf die Forschung am Psychologischen Seminar der Hamburger Universität im Bereich der Entwicklungspsychologie. Ähnlich wie am Bauhaus war Grunow hier jedoch nie fest angestellt: Im Hamburger Universitätsarchiv sind bislang keine Spuren Grunows aufgefunden worden. Zeugnisse ihres Schaffens dort existieren auch deshalb nur wenige, weil Dokumente in NS-Zeit und Krieg verschwunden sind oder zerstört wurden. Ihre enge Zusammenarbeit mit der Universität brach Grunow 1933 ab, als ihre jüdischen Kolleginnen und Kollegen das Land verlassen mussten. → *Psychologie und Philosophie an der Universität Hamburg*, → *Grunow und Heinz Werner: Entwicklungspsychologie und Synästhesie*, → *Grunows Netzwerke in Hamburg*

# Psychologie und Philosophie an der Universität Hamburg

Während GERTRUD GRUNOWS Zeit in Hamburg war WILLIAM STERN (1871–1938) Direktor des Psychologischen Seminars und gemeinsam mit ERNST CASSIRER (1874–1945) Leiter des Instituts für Philosophie. Die Leitung des Psychologischen Laboratoriums hatte HEINZ WERNER (1890–1964) inne. Stern begann seine wissenschaftliche Karriere im Bereich der Experimentalpsychologie. Unter anderem untersuchte er Ende des 19. Jahrhunderts die »Wahrnehmung von Helligkeitsveränderungen, Bewegungen und Tonhöhenveränderungen« (Lück 2016: 106). In späteren Jahren verlor dieses Gebiet in seiner Tätigkeit allerdings an Bedeutung.

CORNELIUS STECKNER identifiziert die durch Stern entwickelte »Personalistik« als Kern und Bindeglied verschiedener Forschungsansätze am Hamburger Institut (Steckner 1993: 358f.). Der Ausgangspunkt der »Personalistik« ist die Annahme der »Komplementarität von Person und Sache« (ebd.: 361). Sterns »System des Kritischen Personalismus« ist somit durch das Zusammendenken von Person und Umwelt charakterisiert: Hier interessierte ihn das »Sich-Entfalten der Person«, wobei ihm zufolge nicht Ererbtes und Außenwelteinflüsse die Person bestimmten, sondern dem Individuum Gestaltungspotentiale in Auseinandersetzung mit der Umwelt zugesprochen wurden (Lück 2016: 111). Steckner zufolge knüpfte Sterns Kollege Werner an diesem Punkt an: Anhand der Erforschung der Synästhesie versuchte er, diese »Komplementarität von Person und Sache experimentell nachzuweisen«, wobei er sich u. a. auf Grunow bezog (Steckner 1993: 361).

Grunow selbst hatte bereits in der Bauhauspublikation von 1923 die Idee der Komplementarität in ihre Überlegungen einbezogen und betonte dabei auch den erwähnten Gestaltungsimpuls: »Alle Wesen und Dinge außerhalb des Menschen sind Ergänzungen zu ihm, andererseits verlegt der Mensch seine Empfindungen und Erlebnisse nach außen und schaut und bildet so die Welt« (Grunow 1923: 22). Daraus ergeben sich Verbindungen zur Diskussion des Umweltbegriffs im Rahmen der noch jungen Disziplinen der Ökologie und der Umweltpsychologie. Eine zentrale Figur war hier der seit 1925 in Hamburg ansässige JACOB VON UEXKÜLL (1864–1944). → *Grunows Netzwerke in Hamburg*, → *Umweltpsychologie und Psychophysik*. Eine wirklich enge und belegbare Zusammenarbeit erfolgte aber zwischen Grunow und Werner. → *Grunow und Heinz Werner: Entwicklungspsychologie und Synästhesie*.

## Literaturangaben

- Grunow 1923:** Gertrud Grunow, »Der Aufbau der lebendigen Form durch Farbe, Form, Ton«, in: Ausst.-Kat. *Staatliches Bauhaus Weimar 1919 bis 1923*, hrsg. v. Karl Nierendorf, Weimar 1923, S. 20–23 [Radrizzani 2004, S. 77–81].
- Lück 2016:** Helmut E. Lück, *Die psychologische Hintertreppe. Die bedeutenden Psychologinnen und Psychologen in Leben und Werk*, Freiburg/Basel/Wien 2016.
- Steckner 1993:** Cornelius Steckner, »Personalistik und Wissenschaftskritik der Hamburgischen Schule«, in: *Bericht über den 28. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Psychologie in Trier 1992*, hrsg. v. Leo Montada im Auftrag der Deutschen Gesellschaft für Psychologie, Göttingen u. a. 1993, S. 356–367.

## Grunow und Heinz Werner: Entwicklungspsychologie und Synästhesie

*HEINZ WERNER: »Ich beginne mit Experimenten, die von bestimmten wichtigen Feststellungen Gertrud Grunows ausgehen und die wir in Hamburg mit Fräulein Grunow durchgeführt haben; sie beziehen sich auf das Erleben von Farben und Tönen.« (Werner 1929: 155)*

Nach ihrem Ausscheiden aus dem Bauhaus begann GERTRUD GRUNOW mit dem Psychologischen Institut in Hamburg zu kooperieren. Werner und sie standen aber spätestens seit 1922 in Kontakt. Gemeinsam führten sie Experimente durch, die auch filmisch festgehalten wurden. ERICH PARNITZKE zufolge haben die Filme die Kriegszeit allerdings nicht überstanden, so heißt es in einem Brief vom 14. Oktober 1957:

*»Mit ihm [Werner] gab es Tests [sic], auch gefilmte, mit Kindern wie Erwachsenen. Z.B. über das bloße ›Sehen‹, das vor entschiedenen Farbwänden den ganzen Habitus des Gesichts verändert (Grün ›erblickt‹ man. Rot ›betrachtet man, Gelb hat seine eignen [sic] intensive Gespanntheit im ganzen physiognomischen Ausdruck usw.‹.« (Nachlass E. Parnitzke)*

Diese ›Tests‹ waren ein wesentlicher Teil der entwicklungspsychologischen Forschung Werners.

Wie MELANIE GRUSS verdeutlicht, war die Entwicklungspsychologie in den 1920er und 1930er Jahren eine »eigenständige Teildisziplin der Psychologie, die ethnologische Befunde mit der kindlichen Entwicklung verglich und daraus pädagogische Konzepte wie auch eine Kulturgeschichte entwarf« (Gruß 2017: 203). Ein besonderes Interesse bestand damals – nicht nur in Hamburg – an der Synästhesie als genetisch verankerter, allgemein-menschlicher Disposition (vgl. ebd.: 203–221). In einem Abschnitt in Werners Schrift *Einführung in die Entwicklungspsychologie* (1926) wird deutlich, warum sich der Psychologe in diesem Zusammenhang für Grunows Lehre interessierte: Sein Interesse kreiste nämlich um Erkenntnisse zu »[u]rsprüngliche[n] Erlebniswelten«, welche »genetisch vor den Wahrnehmungen stehen« (Werner 1926: 68):

*»Man kann interessanterweise – nach Entdeckungen GERTRUD GRUNOWS, die wir im Hamburger Laboratorium psychologisch weitergeführt haben – Schichten beim Kulturmenschen bloßlegen, die genetisch vor den Wahrnehmungen stehen und die als ursprüngliche Erlebnisweisen beim ›sachlichen‹ Menschentyp teilweise verschüttet sind. In dieser Schicht kommen die Reize der Umwelt nicht als sachliche Wahrnehmungen, sondern als ausdrucksmäßige Empfindungen, welche das ganze Ich erfüllen, zum Bewußtsein. In dieser Schicht ist es tatsächlich so, daß Töne und Farben viel mehr ›empfunden‹ als wahrgenommen werden. Es ist die Schicht, die, wenn sie ins Bewußtsein tritt, Ausdruckserlebnisse schafft. Und da ist es nun charakteristisch, daß diese Schicht gerade darin auch urtümlich ist, daß Farbe und Ton in ihrer*

*Spezifität sich noch wenig geschieden haben. Farbe und Ton sind hier in einem gefühlsartigen Urerlebnis bewußt, in welchem die spezifisch optische ›Materie‹ der Farbe und die spezifisch akustische ›Materie‹ des Tones noch gar nicht existieren; jene Einheit von Ton und Farbe ist also darum möglich, weil diese sich stofflich noch nicht oder nur wenig differenziert haben.» (Werner 1926: 68; Werner 1966: 297)*

Synästhesie wird hier als ursprüngliche, allerdings in den modernen Zivilisationen nicht mehr aktive, d.h. unterdrückte Form des Erlebens gedacht, wobei sich Werner auf ethnologische Forschungen zu sog. ›Naturvölkern‹ stützte (Gruß 2017: 204). Doch auch bei Kindern ließ sich Werner zufolge synästhetisches Erleben feststellen (ebd.: 205). Synästhesie sei somit gar nicht »kurios [...], sondern von jedem normalen Menschen mehr oder weniger durch experimentelle ›Primitivierung‹ erreichbar (Werner 1926: 68).

Als experimentelle ›Primitivierung‹ begriff Werner Grunows Methodik, wie in seinem Aufsatz »Untersuchungen über Empfindung und Empfinden« (1929) deutlich wird:

*»Von den Wegen, das Empfinden der Farben sich lebendig zu machen, erwähne ich zwei. Zum ersten eine wichtige und eigentümliche Methode, wie sie Gertrud Grunow durchgeführt hat und wie sie im Hamburger Laboratorium durchgeführt worden ist. Die Methode besteht kurz gesagt darin, für jede einzelne Farbe eine dieser Farbe entsprechende Körperhaltung aufzufinden und diese körperlichen Haltungen systematisch zu ordnen. Es zeigt sich nach unseren Erfahrungen, daß ein solches System von Körperhaltungen (und demnach Körperzuständen), die den einfachen Farberlebnissen entsprechen, gut möglich ist. Es gibt eine überraschende Probe auf die Richtigkeit dieser Entsprechung: versucht eine Vp. [Versuchsperson] eine bestimmte Farbe, z.B. Blau in voller Tonalität zu erleben, indem sie gleichzeitig einen körperlichen Zustand anzunehmen sich bemüht, der dem Rot zukommt, so ergibt sich ein innerer Widerstreit, eine Art Krampf, der sofort gelöst wird, sobald der körperliche Zustand, wie er dem Blau entspricht, eingenommen wird.« (Werner 1929: 157f.)*

Daran zeigt sich, dass Grunow ihre ›Gleichgewichtsstellungen‹, die zentrale Bestandteile ihres Harmonisierungsunterrichts am Bauhaus in Weimar gewesen waren, direkt in die psychologische Forschung in Hamburg einbringen konnte.

Die Erforschung der Synästhesie erfolgte in Hamburg nicht nur durch Werner. GEORG ANSCHÜTZ (1886–1953) etablierte dort um 1925 die sog. ›Farbe-Ton-Forschung‹ (Gruß 2017: 174–192; Jewanski 2002: 241–246). Ebenfalls in Hamburg hatte Anschütz zwischen 1927 und 1936 insgesamt vier Farbe-Ton-Kongresse veranstaltet, an denen Grunow z.B. 1930 teilgenommen hatte, wie protokollierte Wortmeldungen ihrerseits belegen (Anschütz 1931: 239, 172, 174, 253). Inhaltlich und möglicherweise auch persönlich herrschte ein Konkurrenzverhältnis zwischen

Anschütz und Werner, abgesehen davon, dass sie außerdem ganz unterschiedlich von den politischen Entwicklungen der 1930er Jahre betroffen waren und unterschiedlich auf diese reagierten: Während Werner seine Arbeit ab 1933 als Emigrant in London fortführen musste, war Anschütz im selben Jahr in die NSDAP eingetreten und übernahm die Stelle des ebenfalls emigrierten WILLIAM STERN als Leiter bis 1939 (Gruß 2017: 192).

Von der inhaltlichen Abgrenzung Grunows und Werners von anderen Ausprägungen der Synästhesieforschung berichtet Parnitzke in einem Brief an den Studienkreis »Mensch und Farbe« vom 14. Oktober 1957: »Nichts haben damit die sogen. Synästhesien zu tun, wie sie z.B. Prof. Anschütz in Hamburg lange verfolgte. Frh. Grunow hatte dann ausgiebig Gelegenheit, mit einem andern Hamburger Psychologen: Prof. Werner zusammenzuarbeiten [...]« (Nachlass E. Parnitzke). Werner ging es nicht um die Übersetzung und Korrespondenz von Farbe und Ton, sondern sozusagen um ein verbindendes Drittes – z.B. Qualitäten der Helligkeit und Intensität – auf einer Ebene vor der Differenzierung von Farbe und Ton (Gruß 2017: 207). Anschütz' Forschung basierte hingegen auf Interviews und Experimenten mit synästhetisch empfindenden, also z.B. farbenhörenden Menschen, und er wollte ausgehend von diesen Ausnahmefällen allgemeingültige Gesetzmäßigkeiten zu synästhetischen Entsprechungen ableiten (ebd.: 167). → *Synästhesie in Forschung und Kunst*

Werner begriff Synästhesie als »Vorstufe der sachlich-differenzierten Wahrnehmung« und war interessiert an der »Rückbesinnung des zivilisierten Menschen auf ein gefühlsbetonteres Erleben durch bewusste Einstellung« (ebd.: 205). Während Synästhesie gerade im 19. Jahrhundert vielfach pathologisiert wurde (ebd.: 51), fasste Werner diese positiv. Grunow stellte dabei ein wesentliches Bindeglied zur Kunst dar, die der Psychologe ebenfalls in seine Überlegungen einfließen ließ. An WASSILY KANDINSKY schätzte er, dass dieser »eine physiognomische Wahrnehmungsweise wiederentdeckt habe, in dem er Farben nicht assoziierte, sondern fühlte und nach ihrem Ausdruckswert klassifizierte« (ebd.: 206; vgl. Werner 1926: 47, 67f.). Synästhesie fasste Werner dabei auch als besonderes Potential für das künstlerische Schaffen auf (Gruß 2017: 206). Dieser Gedanke findet sich 1923 bereits bei Grunow:

*»Man hat bisher zu einseitig, zu zivilisatorisch von außen her die Ergänzungen zum Menschen gepflegt, Gefundenes, Gemachtes, Gedachtes gelehrt, sowie vorausgesetzt, was nicht lebendig tief genug bereit lag, weil die zweite Seite, das selbsttätige Empfinden und Erleben aus dem Unbewußten keine oder ungenügende Pflege empfang. [...] An einer Stelle, an der das Streben dem Aufbau und Zusammenleben mit der Welt in lebendigster Wechselwirkung gilt, wie am Bauhause, wird eine Pflege der Selbsttätigkeit vom Unbewußten aus, als Anfang und beständige Hilfe, nicht entbehrlich erscheinen können; denn nur aus ihr vermögen am reinsten und tiefsten*



*Erneuerung, Vertiefung, Stärkung der Empfindungs- und Aufnahmefähigkeit hervorzugehen, kann lebendig reinste, tiefste und reichste Ausdrucksfähigkeit erwachsen.» (Grunow 1923: 22f.)*

Gruß argumentiert in ihrer Schrift *Synästhesie als Diskurs. Eine Sehnsuchts- und Denkfigur zwischen Kunst, Medien und Wissenschaft*, dass Werners Erkenntnisse zur Synästhesie nicht den Impuls zu einem ›Zurück-zur-Natur‹ oder der Rückkehr in eine nicht technisierte Umwelt setzen sollten. Umgekehrt war ihm daran gelegen, »mediale Wahrnehmungsmuster zu naturalisieren«. So habe er das »Kinematografische, Filmische zum Ort gesamtsinnlicher, archaischer Wahrnehmungsprinzipien« erklärt (Gruß 2017: 207). Ob Grunow, die mit Farbkreisen, Piano und innerer Versenkung sowie Imagination arbeitete, sich hierfür ebenfalls öffnete, ist bislang nicht bekannt. Für Werners Grundlagenforschung war Grunows Ansatz jedenfalls bedeutsam und fruchtbar.

In den 1930er Jahren hielt sich Grunow so viel wie möglich in London auf und besuchte dort Werner und ihre anderen Kolleginnen und Kollegen der Hamburger Zeit. Tatsächlich unterbrochen wurde der Kontakt mit Kriegsbeginn. Auseinandersetzungen mit Werners Forschung – und damit indirekter mit den Grunow'schen Experimenten – lassen sich etwa bei MAURICE MERLEAU-PONTY (1908–1961) finden, der sich in *Phänomenologie der Wahrnehmung* 1945 auf den Psychologen bezog (ebd.: 210f.). Über die spätere Rezeption hinaus war Grunow jedoch in Hamburg allgemein gut vernetzt und pflegte beispielsweise engen Kontakt zum Warburg-Institut. → *Grunows Netzwerke in Hamburg*

## Literaturangaben

**Anschütz 1931:** Georg Anschütz (Hg.), *Farbe-Ton-Forschungen* 3, Hamburg 1931.

**Grunow 1923:** Gertrud Grunow, »Der Aufbau der lebendigen Form durch Farbe, Form, Ton«, in: Ausst.-Kat. *Staatliches Bauhaus Weimar 1919 bis 1923*, hrsg. v. Karl Nierendorf, Weimar 1923, S. 20–23 [Radrizzani 2004, S. 77–81].

**Gruß 2017:** Melanie Gruß, *Synästhesie als Diskurs. Eine Sehnsuchts- und Denkfigur zwischen Kunst, Medien und Wissenschaft*, Bielefeld 2017.

**Jewanski 2002:** Jörg Jewanski, »Die neue Synthese des Geistes. Zur Synästhesie der Jahre 1925 bis 1933«, in: Hans Adler/Ulrike Zeuch (Hg.), *Synästhesie. Interferenz – Transfer – Synthese der Sinne*, Würzburg 2002.

**Nachlass E. Parnitzke:** Archiv der Bauhausuniversität Weimar (unbearbeitetes Konvolut).

**Werner 1926:** Heinz Werner, *Einführung in die Entwicklungspsychologie*, Leipzig 1926.

**Werner 1929:** Heinz Werner, »Untersuchungen über Empfindung und Empfinden«, Sonderabdruck aus der *Zeitschrift für Psychologie* 114, Leipzig 1929, S. 152–166.

**Werner 1966:** Heinz Werner, »Intermodale Qualitäten (Synästhesien)«, *Handbuch der Psychologie* Bd. 1, 1: Der Aufbau des Erkennens/ Wahrnehmung und Bewußtsein, hrsg. v. Wolfgang Metzger, Göttingen 1966.

## Grunows Netzwerke in Hamburg

In ihrer Hamburger Zeit war GERTRUD GRUNOW Teil eines größeren Netzwerkes von Psychologinnen und Psychologen sowie Philosophinnen und Philosophen. Ähnlich wie für ihre Bauhaus-Zeit gilt hier, dass konkrete Beziehungen nicht immer belegbar bzw. genauer charakterisierbar sind. Hinzu kommt, dass einige Namen, die in Quellen wie Briefen und Tagebüchern genannt werden, zu Personen führen, deren Leben und Wirken bislang unerforscht ist.

In Hamburg arbeitete HEINZ WERNER nicht nur mit Grunow, sondern auch mit ERNST CASSIRER (1874–1945) sowie KURT GOLDSTEIN (1878–1965) zu Fragen des Synästhetischen zusammen. CORNELIUS STECKNER verfügt offenbar über Material, das Grunows Interesse für Cassirer belegt. Am 21. März 1932 soll sie an ihren ehemaligen Bauhausschüler EDUARD GILLHAUSEN geschrieben haben: »In Hamburg ist Cassirer gut, aber schwer verständlich«. Gemäß Steckner war eine Publikation Cassirers zum Thema »Substanz und Funktion« – also sehr wahrscheinlich *Substanzbegriff und Funktionsbegriff: Untersuchungen über die Grundfragen der Erkenntniskritik* (1910) – für ihre Arbeit an der eigenen Publikation in den späten 1930er Jahren relevant (Steckner 2010: 67). Am 7. November 1939 habe Grunow an JOHANNES ITTEN geschrieben, dass sie, »um sich anzuregen [...] jetzt die ›Philosophie der symbolischen Formen‹« lese, und ergänzt: »3 Bände, die er [Cassirer] mir vor 6 Jahren schenkte, ein wunderbares Werk, das ich leider erst jetzt zur Hand nehme« (Herv. i.O., ebd.: 70). Auch Cassirer handelte in *Philosophie der symbolischen Formen* (1929) von einer »frühen Ebene des Bewusstseins«, in der die Unterscheidung der Sinne noch nicht relevant, d.h. wirksam ist (Gruß 2017: 208f.). Insofern Werners Forschungen für Cassirer von Relevanz waren, ist davon auszugehen, dass er Grunows Methode kannte. Cassirer widmete sich schließlich vor allem der Frage, wie sinnliche Wahrnehmung und die Erzeugung von Sinn zusammenhängen. Diesen Ansatz charakterisiert MELANIE GRUSS als Konzeption der Synästhesie »gegen eine sinnvergeessene idealistische Konzeption des Geistes« und vergleicht diese mit HELMUTH PLESSNER (1892–1985) (ebd.: 209).

Auf Plessner wiederum war man auch am Bauhaus aufmerksam geworden. LUDWIG MIES VAN DER ROHE (1886–1969) hatte ihn nach Dessau eingeladen, wo Plessner über die Umweltlehre JACOB VON UEXKÜLLS sprach (Eggelhöfer 2014: 151). Uexküll hielt wiederum seit etwa 1925 Vorlesungen an der Universität Hamburg. Schon 1922 hatte Grunow ihrem Schüler Gillhausen Ausgaben der *Deutschen Rundschau* von 1919 geliehen, in denen Uexkülls »Biologische Briefe an eine Dame« publiziert wurden (Steckner 2007: 40). Die 1930 erschienene Schrift *Die Lebenslehre* von Uexküll handelt vom Zusammenhang von Farbwahrnehmung und spezifischen Bewegungsabläufen sowie Handlungsvollzügen (ebd.: 46). Grunows Überlegungen bewegten sich in eben diesem Kontext eines wachsenden Interesses für das Verhältnis von Lebewesen zu ihrer Umwelt. → *Umweltpsychologie und Psychophysik*

Engen Kontakt hatte Grunow weiterhin zu DR. GERTRUD BING (1892–1964) (Steckner 2010: 56–58). Bing hatte in München und Hamburg Philosophie studiert und bei Cassirer mit einer Arbeit zu GOTTFRIED WILHELM LEIBNIZ und GOTTHOLD EPHRAIM LESSING promoviert. Seit 1927 war sie ABY WARBURGS Assistentin am Hamburger Warburg-Institut. Nach dessen Tod 1929 begann sie mit der Edition der gesammelten Schriften Warburgs und unterstützte später den Umzug des Instituts nach London. In London war sie von 1944 bis 1955 Assistenzdirektorin und von 1955 bis 1959 Direktorin am Institut sowie Professorin für ›History of the Classical Tradition‹ an der Universität London. 1957 veröffentlichte sie einen Essayband über ihren Kollegen FRITZ SAXL (1890–1948): *Fritz Saxl. A Volume of Memorial Essays* (Warburg Journal 1964). Die Verbindung zwischen Bing und Grunow zeigt sich im Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg, in dem Warburg, Bing und Saxl u. a. Ereignisse in der und um die Warburg-Bibliothek festhielten. 1929 werden Grunow und eine »Frau Bachrach« darin gemeinsam erwähnt (KBW 2001: 475). Bei letzterer handelt es sich um ALICE BACHRACH (Lebensdaten unbekannt), die mit Grunow sehr vertraut war. In einem Brief, den Steckner zitiert, berichtet Grunow 1932 beispielsweise von einem gemeinsamen Urlaub mit Bachrach in der Lüneburger Heide (Steckner 2010: 67). 1939 hatten sie sich offenbar auch in der Schweiz getroffen (ebd.: 85). Einige Jahre nach Grunows Tod schrieb die ehemalige Grunow-Assistentin HILDEGARD HEITMEYER aus der Schweiz: »Von Frau Bachrach in London erfuhr ich, daß alle Briefe an Sch[unke] zurückbehalten wurden« (Hildegard Heitmeyer am 30. Mai 1953) – insofern war Bachrach über Grunow und ihre Kooperation mit GERHARD SCHUNKE gut informiert. → »Grunow und ihre Vertrauten im Nationalsozialismus«

Zu Bachrach ist kaum etwas überliefert. Bing notierte 1929 im Bibliothekstagebuch: »Abends bei Frau Bachrach schilderte Frl. Jastrow außerordentlich klar und zugleich eindringlich die Grundzüge von Bachofens Auffassung des antiken Mutterrechts« (ebd.: 481). Die Ausarbeitung der philosophischen Bezüge und dabei möglicherweise auch inhaltlichen Überschneidungen von Bachrach, Bing und Grunow im Kontext Warburgs stehen noch aus. Die Geschichte der weiblichen Intellektuellen um Warburg stellt ohnehin ein großes Desiderat dar. → »Weitere Kontakte, Beziehungen und Rezeption«

### Literaturangaben

**Eggelhöfer 2014:** Fabienne Eggelhöfer, »Samenkorn, Ei oder Zelle. Wie Paul Klee am Bauhaus den Ursprung der bildnerischen Gestaltung lehrt«, in: Anja Zimmermann (Hg.), *Biologische Metaphern: Zwischen Kunst, Kunstgeschichte und Wissenschaft in Neuzeit und Moderne*, Berlin 2014, S. 135–154.

**Gruß 2017:** Melanie Gruß, *Synästhesie als Diskurs. Eine Sehnsuchts- und Denkfigur zwischen Kunst, Medien und Wissenschaft*, Bielefeld 2017.

**KWB 2005:** Karen Michels (Hg.), *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg: Aby Warburg. Mit Einträgen von Gertrud Bing und Fritz Saxl*, Berlin 2001.

**Steckner 2010:** Cornelius Steckner, »Gertrud Grunow (1870–1944): Eine Biografie in Dokumenten«, 2010, PDF, verfügbar unter: <https://sites.google.com/site/gertrudgrunow>, 24. August 2018.

**Steckner 2007:** Cornelius Steckner, »Bauhaus und Hamburgische Universität«, in: Gudrun Wolf-schmidt (Hg.), *Hamburgs Geschichte einmal anders – Entwicklung der Naturwissenschaften, Medizin und Technik – Teil 1*, Norderstedt 2007, S. 31–57.

**Warburg Journal 1964:** »In Memoriam Gertrud Bing 1892–1964«, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 27, 1964, S. 1–2.

## **Weitere Kontakte, Beziehungen und Rezeption**

---

Nicht nur am Bauhaus und in ihrer daran anschließenden Arbeit an der Hamburger Universität zeigte GERTRUD GRUNOWS Lehre Wirkung. Ihre Assistentin HILDEGARD HEITMEYER trug ihre Lehre weiter und Heitmeyers Ehemann OTTO NEBEL integrierte Grunows Ideen in sein Kunstkonzept. Grunows Reichweite zog sich weiter in die Musiktheorie HANS KAYSERS und in die Naturheilkunde GERHARD SCHUNKES. In den 1930er Jahren erhielt Grunow durch ihren Schüler ERICH PARNITZKE die Gelegenheit, in der Zeitschrift *Kunst und Jugend* eine Auswahl an Texten zu veröffentlichen.

Die Tatsache, dass diese Artikel zu NS-Zeiten in Deutschland veröffentlicht wurden, legt die Frage nahe, wie sich Grunow im Nationalsozialismus verhielt. Diese Frage ist auch mit Blick auf zahlreiche ihrer Kolleginnen und Kollegen, Schülerinnen und Schüler am Bauhaus bislang unbeantwortet geblieben oder nur unzureichend geklärt worden. Gerade weil die biographischen Brüche so oft übergangen werden, soll hier eine längere Auseinandersetzung mit der Tätigkeit und den Äußerungen Grunows und ihrer Vertrauten in der NS-Zeit erfolgen.

→ *Hildegard Heitmeyers Unterricht der Grunow-Lehre*, → *Grunow, der Musiktheoretiker Hans Kayser und die Sphärenharmonie*, → *Grunow und der Maler Otto Nebel*, → *Grunow und der Maler/Naturheiler Gerhard Schunke*, → *Grunow, Erich Parnitzke und Kunst und Jugend zur NS-Zeit*, → *Grunow und ihre Vertrauten im Nationalsozialismus*, → *Erich Parnitzke und die Grunow-Rezeption nach der NS-Zeit*

# Hildegard Heitmeyers Unterricht der Grunow-Lehre

Für die Weitergabe der Lehre GERTRUD GRUNOWS zu Lebzeiten wie auch posthum setzte sich ihre ehemalige Assistentin HILDEGARD HEITMEYER (1886–1974) besonders ein. Heitmeyer wurde in Remscheid geboren, wo sie 1908 Grunow kennenlernte. Spätestens seit 1920 war sie als deren Assistentin am Bauhaus tätig (vgl. Abb. 3–4). Nach einem Kurs bei ÉMILE JAQUES-DALCROZE im Jahr 1911 absolvierte sie seit 1915 in der Gartenstadt Dresden-Hellerau eine Ausbildung in der Jaques-Dalcroze-Methode, die sie 1917 abschloss. → *Körperkultur, rhythmische Gymnastik, Tanz*. Parallel besuchte sie in Berlin das Stern'sche Konservatorium, das auf den jüdischen Musikpädagogen JULIUS STERN (1820–1883) zurückgeht. Dort widmete sie sich der Harmonie- und Instrumentenlehre. Zwischen 1917 und 1919 setzte sie ihre Ausbildung bei Grunow fort und wirkte am Bauhaus bis 1924 als ihre Assistentin. Zeitgleich baute sie sich einen eigenen Kreis an Schülerinnen und Schülern in Berlin auf. Nach der Zeit am Bauhaus unterrichtete sie weiterhin in Berlin, verbrachte aber auch zunehmend Zeit im Schweizerischen Ascona. 1933 emigrierte sie gemeinsam mit ihrem Ehemann in die Schweiz.

Gemäß den Überlieferungen von RENÉ RADRIZZANI, der Heitmeyer persönlich kannte, und die Grunow-Methode durch sie erlernte, unterrichtete Heitmeyer in Bern u.a. die Pianistin LILY KLEE (1876–1946) – die Frau PAUL KLEES – und HELENE STUCKI (1889–1988). Die Pädagogin Stucki veröffentlichte 1944 in der *Schweizerischen Lehrerinnenzeitung* einen kurzen Artikel über die Grunow-Lehre mit dem Titel »Klang und Farbe«. Darin stellte sie eine Verbindung zu HERMANN HESSES Roman *Das Glasperlenspiel* (1943) her. Dort gehe es ebenfalls um »Übungen«, die dazu dienen, »daß der Mensch sich innerlich einordnet in die Gesetze des Kosmos, mitschwingt im großen Lebensrhythmus und dadurch immer wieder ins innere Gleichgewicht kommt«. Hier würden »Unsicherheiten, Hemmungen [...] nicht weggeredet, nicht wegmoralisiert, sondern gleichsam weggeübt«. Nach einer kurzen Beschreibung des Lehransatzes Grunows schließt sie: »Jedenfalls verdient die Methode Beachtung, auch in Lehrerinnenkreisen« (Stucki 1944: 148). Stucki widmete sich neben der Kinderpädagogik und insbesondere der Ausbildung von Mädchen sowie Lehrerinnen auch den Rechten der Frauen. Sie veröffentlichte 1952 etwa die Schrift *Probleme der unverheirateten Frau*.

Als eine weitere Schülerin Heitmeyers, allerdings noch zu Berliner Zeiten, wird Dr. phil. ANNI ADLER (Lebensdaten unbekannt) aufgeführt (Radrizzani 2004: 155–157). Diese soll Assistentin von CARL GUSTAV JUNG gewesen sein. Leider ist nichts weiter über sie überliefert (Steckner 1994: 211). Im Nachlass von Heitmeyer befindet sich ein unveröffentlichter Vortragstext Adlers mit dem Titel »Klang und Farbe und das Unbewußte. Die Forschungen von Gertrud Grunow« aus dem Jahr 1932. Adler berichtet hier auch von der Zusammenarbeit Grunows mit dem Gestalttheoretiker FELIX KRUEGER sowie dem Laryngologen JACOB KATZENSTEIN in den 1910er Jahren (ebd.). Radrizzani weist darauf hin, dass von diesem Text noch eine längere Version existiert, die »Parallelen mit Freuds Psychoanalyse« sowie insbesondere »C. G. Jungs ›kollektivem Unbewußten« aufzeige (Radrizzani 2004: 157).

Ein weiterer wichtiger Schüler ist Radrizzani selbst. Heitmeyer und er lernten sich um 1960 kennen. Sie unterrichtete ihn bis etwa 1962 und gab ihm neben einem Konvolut an Material zur Grunow-Lehre auch die Erlaubnis, diese selbst zu unterrichten. 2009 drehte die Kunstpädagogin GABRIELE FECHER einen Film, in dem Radrizzani Grunows Lehre erklärt und gemeinsam mit Schülerinnen praktiziert (Radrizzani 2009).

In welcher Weise Heitmeyer die Grunow-Lehre selbst durch eigene Ansätze abwandelte, lässt sich aufgrund der Quellenlage kaum sagen. → *Lehrsystem und Übungspraxis*, → *Die drei Ordnungen des Kreises*. Gemeinsam mit der Adaption durch GERHARD SCHUNKE prägen Heitmeyers sehr konkrete und auf die Praxis der Lehre fokussierten Aufsätze das Verständnis der Grunow-Lehre, ganz im Gegensatz zu Grunows Textnachlass. Aspekte, die Grunow in Hamburg sowie in ihrer Zusammenarbeit mit Schunke entwickelte, sind hier möglicherweise nicht oder nur teilweise berücksichtigt.

Heitmeyer wies seit 1920 öffentlichkeitswirksam auf die Relevanz der Grunow-Lehre für Künstlerinnen und Künstler hin. In der Monatsschrift *Die Tat* bezeichnet sie diese als eine Einführung in das »reine[...] Hören« und die »Akustik«, die Musikerinnen und Musikern »neue Wege« weise (Heitmeyer 1920: 929, vgl. Radrizzani 2004: 114). Im selben Artikel stellt sie eine Verbindung zu »Tanzstudien« her und beschreibt, dass sich über die Farbkreise »National- und Charaktertänze und schließlich die feinsten Tanzformen finden« ließen. Somit stelle sie »eine Vorbereitung für Tänzer und die wirkliche *Tanzkunst*« dar (ebd.). Sie betonte zum einen die Relevanz des Unterrichts für die Anregung des Geistes zur »schöpferischen Tätigkeit« (ebd.), die sich am Beispiel ihres Ehemanns OTTO NEBEL in besonderer Weise manifestiert. Zum anderen bewarb Heitmeyer die Lehre aufgrund ihrer Gesundheitsaspekte. So schrieb sie 1923 in der *Neuen Zürcher Zeitung*, dass die Übungen »auf einem selbsttätigen Wege zur Gesundung, Heilung, Ordnung und Kräftigung des Menschen« führen (Radrizzani 2004: 116). → *Grunow und der Maler Otto Nebel*, → *Farbtherapien und andere Heilkunden*.

Die biographischen Informationen zu Heitmeyer stammen aus Radrizzani 2004: 173–174.

### Literaturangaben

**Heitmeyer 1920:** Hildegard Heitmeyer, »Ordnung durch Farbe und Klang«, in: *Die Tat. Monatsschrift für die Zukunft deutscher Kultur* 11, März 1920, S. 929–932.

**Radrizzani 2009:** *Die Harmonisierungslehre von Gertrud Grunow. Meisterin am Bauhaus 1919–1924*, ein Film von und mit René Radrizzani, 2009, verfügbar unter: <https://www.gertrud-grunow.de/film-kunst-forschung/film/dokumentarfilme>, 22. September 2018.

**Radrizzani 2004:** René Radrizzani, *Die Grunow-Lehre: Die bewegende Kraft von Klang und Farbe*, Wilhelmshaven 2004.



**Steckner 1994:** Cornelius Steckner, »Die Musikpädagogin Gertrud Grunow als Meisterin der Formlehre am Weimarer Bauhaus: Designtheorie und produktive Wahrnehmungsgestalt«, in: Rolf Bothe (Hg.), *Das frühe Bauhaus und Johannes Itten: Katalogbuch anlässlich des 75. Gründungsjubiläums des Staatlichen Bauhauses in Weimar*, Ostfildern-Ruit 1994, S. 200–214.

**Stucki 1944:** Helene Stucki, »Klang und Farbe«, in: *Schweizerische Lehrerinnen-Zeitung*, Bern, 20. Februar 1946, verfügbar unter: <https://www.e-periodica.ch/digbib/view?pid=sle-001:1946:50::445#445>, 24. August 2018 [in: Radrizzani 2004, S. 148].

## Grunow und der Maler Otto Nebel

Das Beispiel des aus Berlin stammenden Malers und Dichters OTTO NEBEL (1892–1973) zeugt von der Anschlussfähigkeit der Grunow'schen Lehre an die malerische Praxis. Seit 1924 war Nebel mit GERTRUD GRUNOWS Assistentin HILDEGARD HEITMEYER verheiratet, welche die Grunow-Lehre im gemeinsamen Schweizer Exil ab 1933 weiter lehrte und verbreitete. Nebel selbst veröffentlichte zahlreiche programmatische Texte, in denen er sein Kunstkonzept darlegte ([Otto Nebel-Stiftung](#)). In diesen stellte er wiederholt Bezüge zu Grunow her.

Nebel kommt, wie LOTHAR SCHREYER, aus dem Berliner Sturm-Kontext, begann 1922, sich intensiver der Malerei zu widmen und lebte, allerdings nicht direkt ans Bauhaus angebunden, um 1924/25 in Weimar. Er stand auch über die Berliner und Weimarer Zeit hinausgehend mit PAUL KLEE und WASSILY KANDINSKY in Kontakt. Während JOHANNES ITTEN, Klee und Nebel im Schweizer Exil leicht in Kontakt stehen konnten – worüber allerdings bislang wenig Konkretes bekannt ist –, förderte Kandinsky Nebel aus der Distanz durch sein Engagement bei der Kunstsammlerin HILLA VON REBAY (1890–1967), die Bilder von Nebel ankaufte und so in die USA und ans Guggenheim Museum brachte.



Abb. 17: Otto Nebel, *Begebenheiten im Lichtgelb*, 1937, Öl (mit Sand und Ei-Zusätzen) auf Leinen mit Gipsgrund, 63,5 × 58,5 cm,

Nebel fand in den 1930er Jahren zu einer immer abstrakteren, oft non-figurativen Bildsprache, die sich an atmosphärischen Natureindrücken sowie der Musik orientierte (Abb. 17). Ein besonderes Anliegen war ihm die Lichtwirkung der Kunst. Daraus ergibt sich ein Hauptbezugspunkt Nebels zu Grunow. Nebel entwickelte ein atmosphärisches Farbkonzept und ein Verständnis von Farben als Licht- und Lebenskräfte. Analog zu den Grunow'schen Harmonisierungsübungen stellte er sich vor, dass in der Rezeption von Kunst farbige Kräfte in die Seele der Betrachtenden eindringen (Nebel 1940–45: 125). Über die »Kraftgrade des Lichtes, die wohlgestuften Farbklänge, die Formbeziehungen, Festigkeiten, Maße« und dergleichen mehr glaubte er, mittels Kunst das »Trägheitsgefühl im Beschauer« aufheben zu können (Nebel 1945: 49). Es ging ihm somit um eine Vitalisierung der Rezipierenden und darum, direkt auf ihr Leben einzuwirken (vgl. Burchert 2019b). Dazu entwickelte er das Konzept der »lufträumigen Lichtfarbe«, die sich durch »Schwebung« und »Schwerelosigkeit« auszeichne. Dabei sollte es sich aber nicht lediglich um Farbformen handeln, die von der Bildoberfläche losgelöst scheinen. Darüber hinaus gehend postulierte Nebel, dass diese Farben erst »jenseits des Augenscheinlichen« und somit erst im Inneren der Betrachtenden *erscheinen* und ihre Wirkung entfalten (Nebel 1929–33: 101).

Den »lufträumigen Lichtfarben« attestierte Nebel somit im Sinne Grunows eine besondere, belebende und harmonisierende Wirkung auf Seele und Geist derjenigen, die diese in sich aufnehmen (Nebel 1936: 276). Nebel stellte sich vor, dass er – ähnlich den esoterischen Auren und dem Kunstkonzept Kandinskys – unsichtbare Kräfte von seinen Werken ausgehen lassen konnte, die den »verinnerlichten Farben« Grunows weitestgehend entsprechen. → *Farbtherapien und andere Heilkunden*. Dabei scheint er zehn Farben für seine eigene Farbtheorie direkt aus ihrem Farbkreis übernommen zu haben, nämlich: Schwarz, Blau, Gelb, Rot, Grün, Braun, Grau, Blauviolett/Veilblau, Rotviolett/Veilrot und Weiß. Wie Grunow unterteilt er Grün in ein warmes und kaltes; allerdings fehlt Gelbrot, welches paradoxerweise in seinen Gemälden aber vielfach Verwendung findet. Dafür unterteilt er Blau in Hell und Dunkel und kommt so ebenfalls auf zwölf Farben (Nebel 1942–44: 329–348).

Nicht nur Grunows Farbverständnis, auch ihr gesamtes pädagogisches Konzept war für Nebel bedeutsam. Wie Grunow plädierte er für eine »ganzheitliche Menschenerziehung«, welche über die »Erziehung der Sinne« die »gestaltenden Kräfte« zu wecken und den Menschen »zu erneuern, aufzurichten« verhelfen sollte (Nebel 1929–33: 30f.). Dabei bezog er sich explizit auf die Grunow-Lehre, in der schließlich die vertikale Aufrichtung eine zentrale Rolle spielte. Nebel selbst berichtete davon, dass er ihre »Erziehung der Sinne durch Klang und Farbe [...] selber erfahren habe und die Auswirkung einer solchen tiefgreifenden Schulung« eine »bedeutsame Förderung« seiner Kunst darstellte (Nebel 1936: 276). Gemeinsam mit seiner Ehefrau trug er durch diese direkten Bezüge zur Überlieferung und zur Bekanntheit der Grunow-Lehre maßgeblich bei. → *Hildegard Heitmeyers Unterricht der Grunow-Lehre*, → *Grunow, der Musiktheoretiker Hans Kayser und die Sphärenharmonie*

### Literaturangaben

**Burchert 2019b:** Linn Burchert, *Das Bild als Lebensraum. Ökologische Wirkungskonzepte in der abstrakten Kunst, 1910–1960*, Bielefeld 2019 (in Vorbereitung der Drucklegung) [verwiesen wird hier auf die Kapitel 3.5 »Wärme und Lichter Italiens: Otto Nebels lufträumige Farben«, »Geistige Farblichter als Lebensstoffe in der Harmonisierungslehre Gertrud Grunows« und 6.5 »Natur-rhythmischer Weltbau: Otto Nebel im Kontext von Gertrud Grunow und Raoul H. Francé«.]

**Nebel 1929–33:** Otto Nebel, »Schauen und Lauschen« (1929–33), in: Radrizzani 1988, S. 23–122.

**Nebel 1936:** Otto Nebel, »Vom Wesen und Geiste neuer Kunstmalerei« (1936), in: Radrizzani 1988, S. 258–279.

**Nebel 1942–44:** Otto Nebel, »Kunstwürdige Wertungen« (1942–44), in: Radrizzani 1988, S. 329–348.

**Nebel 1945:** Otto Nebel, »Worte zur Geistigen Malerei« (1945), in: Radrizzani 1988, S. 33–53.

**Nebel 1940–45:** Otto Nebel, »Vom Sinnwirken im Schönen« (1940–45), in: Radrizzani 1988, S. 123–158.

**Radrizzani 1988:** René Radrizzani (Hg.), *Otto Nebel: Schriften zur Kunst*, München 1988.

**Otto Nebel-Stiftung:** <https://www.ottonebel.ch/stiftung.html>, 24. August 2018.

# Grunow, der Musiktheoretiker Hans Kayser und die Sphärenharmonie

Über OTTO NEBEL lernte der Musiktheoretiker HANS KAYSER die Grunow-Lehre kennen (Bhattacharya-Stettler 1982: 62). Auf der Suche nach einer »gemeinsamen Formel« von Form und Farbe orientierte dieser sich am Grunow'schen Konzept (Kayser 1993 (1930): 296). In seiner 1932 erschienen Schrift *Der hörende Mensch. Elemente eines akustischen Weltbildes* argumentiert er ganz im Sinne Grunows, dass durch Töne, Farben und Formen die »menschliche Psyche gewissermassen in ›Ordnung‹ gebracht werden« könne (ebd.). Dabei formulierte er einen Gedanken, der auf ein Grundproblem der Grunow'schen Lehre verweist:

*»Nicht dass dann die Töne, Farben und Formen in jedem Menschen in gleicher Weise lokalisiert wären, sondern der jedem Menschen eigene Grundton wandelt jene Normen in eine harmonikale Konfiguration um, welche er aber in ihrer vollen Reinheit herausfinden muss, wenn er zu einem vollen Bewußtwerden und Empfinden seiner eigenen Norm und ihrer Kräfte kommen will. Dieses Werk hat bei uns bisher nur die ›Grunow-Lehre‹ beschritten und es ist das unbestreitbare Verdienst ihrer genialen Begründerin, Gertrud Grunow, diesen Weg überhaupt gezeigt zu haben.« (ebd.)*

GERTRUD GRUNOW hatte stets betont, dass die von ihr entdeckte Ordnung objektiv sei und sich bei jedem Menschen gleichermaßen finde (Grunow 1923: 20). Es gibt keine konkreten Aussagen Grunows darüber, bis zu welchem Maße ihre Lehre Abweichungen und Variationen zulässt, wenngleich aus ihren Evaluationen am Bauhaus sowie dem allgemeinen Ansatz deutlich wird, dass sie sich auf ihre Schülerinnen und Schüler je individuell einstellte (vgl. Burchert 2019a). Kayser's Verständnis der Grunow-Lehre, das vor allem von HILDEGARD HEITMEYER'S Praxis geprägt sein dürfte, bestand darin, dass das innere Gleichgewicht zwar mithilfe der zwölf Töne und Farben gefunden werden könne, jeder Mensch allerdings einen eigenen Grundton habe – ein Ansatz, der an die »subjektiven Farben« in der Temperamentenlehre JOHANNES ITTENS erinnert (Itten 1961: 25–32).

Zentral für Kayser's Konzept ist die Vorstellung einer einklänglichen Verbindung des Menschen mit den Gesetzen des Kosmos. Dabei bezieht er sich auch auf Itten und auf WASSILY KANDINSKY, die sich wiederum auf Kayser bezogen (Kayser 1932: 298f., Burchert 2019b). Auch PAUL KLEE interessierte sich für Kayser (Eggelhöfer 2014: 143; Wagner 2007: 48), sodass sich hier wiederum das enge Netzwerk an Theorie- und Kunstschaffenden zeigt, in das Grunow's Lehre integriert war. In einem Brief an Nebel und Heitmeyer schrieb im Jahr 1944 auch Grunow's Schüler und enger Vertrauter GERHARD SCHUNKE, der gemeinsam mit Grunow an der Niederschrift ihres Lehrsystems gearbeitet hatte: »Die Bücher von H. Kayser habe ich eingehend studiert, habe auch sein neuestes Buch ›Harmonia Plantarum‹ aus der Bibliothek bekommen. Ich werde mich selbst einmal an ihn wenden« (Nachlass O. Nebel).

Am Beispiel Kayzers zeigt sich in besonderem Maße, in welcher Weise die Grunow'schen Überlegungen an ein spezifisches Weltmodell und dabei vor allem an antike philosophische Traditionen gebunden waren. Grunows Ansatz, musikalische Töne als eine ›Ordnungsmacht‹ zu begreifen, rekurriert auf die pythagoreische Harmonie und Musik der Sphären. In diesem Sinne hatte etwa der Naturphilosoph JOHANNES KEPLER (1571–1630) nach identischen Proportionsgesetzen in Geometrie, Musiktheorie und Astrologie gesucht (vgl. Haase 1998). Die antike Tradition, die musikalische Ordnung als Äquivalent zur Ordnung des Kosmos zu begreifen, lebte bis in die Moderne hinein fort und wurde gerade im 20. Jahrhundert vielfach etwa im Rahmen der Musikpsychologie und -therapie aufgegriffen: Durch die Harmonie der Musik sollten körperliche und psychische ›Verstimmungen‹ und Störungen behandelt werden (vgl. Sachs 2005: 43f., Bergdolt 1999: 66f.). Diese Heilskonzepte bewegten sich zwischen Naturheilkunde und Esoterik, wie besonders auch an der Praxis des Grunow-Schülers Schunke deutlich wird. → *Grunow und der Maler/Naturbeiler Gerhard Schunke*, → *Farbtherapien und andere Heilkunden*.

### Literaturangaben

**Bergdolt 1999:** Klaus Bergdolt, *Leib und Seele. Eine Kulturgeschichte des gesunden Lebens*, München 1999.

**Bhattacharya-Stettler 1982:** Therese Bhattacharya-Stettler, *Otto Nebel*, Bern 1982.

**Burchert 2019a:** Linn Burchert, »The Spiritual Enhancement of the Body: Johannes Itten, Gertrud Grunow, and Mazdaznan at the Early Bauhaus«, in: Elizabeth Otto/Patrick Rössler (Hg.), *Bauhaus Bodies: Gender, Sexuality, and Body Culture in Modernism's Legendary Art School*, London 2019 (in Vorbereitung der Drucklegung).

**Burchert 2019b:** Linn Burchert, *Das Bild als Lebensraum. Ökologische Wirkungskonzepte in der abstrakten Kunst, 1910–1960*, Bielefeld 2019 (in Vorbereitung der Drucklegung) [verwiesen wird hier auf das Kapitel 6.3.2 »Natürliche Rhythmen in Musik und abstrakter Malerei«.]

**Eggelhöfer 2014:** Fabienne Eggelhöfer, »Samenkorn, Ei oder Zelle. Wie Paul Klee am Bauhaus den Ursprung der bildnerischen Gestaltung lehrt«, in: Anja Zimmermann (Hg.), *Biologische Metaphern: Zwischen Kunst, Kunstgeschichte und Wissenschaft in Neuzeit und Moderne*, Berlin 2014, S. 135–154.

**Grunow 1923:** Gertrud Grunow, »Der Aufbau der lebendigen Form durch Farbe, Form, Ton«, in: Ausst.-Kat. *Staatliches Bauhaus Weimar 1919 bis 1923*, hrsg. v. Karl Nierendorf, Weimar 1923, S. 20–23 [Radrizzani 2004, S. 77–81].

**Haase 1998:** Rudolf Haase, *Johannes Keplers Weltharmonie. Der Mensch im Geflecht von Musik, Mathematik und Astronomie*, München 1998.

**Itten 1961:** Johannes Itten, *Kunst der Farbe. Subjektives und objektives Erkennen als Wege der Kunst*, Ravensburg 1961.

**Kayser 1993 (1930):** Hans Kayser, *Der hörende Mensch. Elemente eines akustischen Weltbildes*, Stuttgart 1993.

**Nachlass O. Nebel:** Schweizerische Nationalbibliothek, Bern.

**Sachs 2005:** Klaus-Jürgen Sachs, »Kosmisches Gesetz und musikalische Regel«, in: Helga de la Motte-Haber/Oliver Schwab-Felisch (Hg.), *Musiktheorie*, Laaber 2005, S. 31–72.

**Wagner 2007:** Christoph Wagner, »Ein Garten für Orpheus. Zur Transformation der Landschaft bei Paul Klee im Jahre 1926«, in: Werner Busch/Oliver Jehle (Hg.), *Vermessen. Landschaft und Ungegenständlichkeit*, Zürich 2007, S. 33–55.

# Grunow und der Maler/Naturheiler Gerhard Schunke

Die Geschehnisse und Zusammenhänge rund um GERTRUD GRUNOWS Bauhaus-Schüler GERHARD SCHUNKE (1899–1963) sind komplex und bis heute nicht in allen Teilen geklärt. Aus Briefen, die sich im OTTO NEBEL-Nachlass der Schweizerischen Nationalbibliothek in Bern sowie im Nachlass ERICH PARNITZKES befinden, wird das konfliktive Verhältnis zwischen der Familie Nebel und Schunke seit etwa 1945 deutlich, da Schunke die Grunow-Lehre für die eigenen Zwecke verwendet haben soll, ohne sie in Texten und Vorträgen als Autorin und Urheberin bestimmter Ideen deutlich zu kennzeichnen und zu würdigen. Weiterhin beklagte HILDEGARD HEITMEYER, dass die Grunow-Lehre durch die naturheilkundliche Erweiterung Schunkes verfremdet wurde (Brief, Februar 1956, Empfänger nicht identifizierbar, Nachlass O. Nebel). Andererseits bezeichnete Parnitzke Schunke als Grunows »nächste[n] Schüler«, der – im Vergleich zu ihm selbst – »erheblich länger mit Frl. Grunow zusammenwirkte« (Brief an den Studienkreis »Mensch und Farbe«, 14. Oktober 1957, Nachlass E. Parnitzke). Damit ist Schunke potentiell auch eine wichtige Quelle für die Grunow-Forschung, für die er dennoch nur mit größter Vorsicht herangezogen werden sollte.

Biographische Überlieferungen zum heute weitestgehend unbekannten Schunke sind durch HERBERT EULENBERG (1867–1949) über den Katalog *Gio Gino, ein deutscher Maler* überliefert. GIO GINO – so lautete das Pseudonym, unter dem Schunke in späteren Jahren Landschaftsmalereien anfertigte und veröffentlichte. Schunke wurde 1899 in Naumburg an der Saale geboren und kam nach seinem Einsatz im Ersten Weltkrieg 1919 auf Anregung EUGEN DIEDERICHS' ans Weimarer Bauhaus (Eulenberg 1941: 26–37; vgl. Wahl 2001: 53). Im Mai 1920 wurde er in die Architekturabteilung aufgenommen (Wahl 2001: 87) und 1923 war er an der Bauhaus-Ausstellung in Weimar beteiligt (Staatliches Bauhaus Weimar 1923). Am Bauhaus, so Eulenberg, haben Schunke vor allem die

*»Vorträge von Fräulein Professor Grunow an[ge]zogen. Sie wies ihn zugleich auf die geistigen Stromquellen der mit dem Auge zu erfassenden Künste hin. Und erschloß ihm daneben auch die Geheimnisse des Technischen in der Malerei, der sich Gino mit immer stärkerer Entschiedenheit und Begeisterung widmete.*

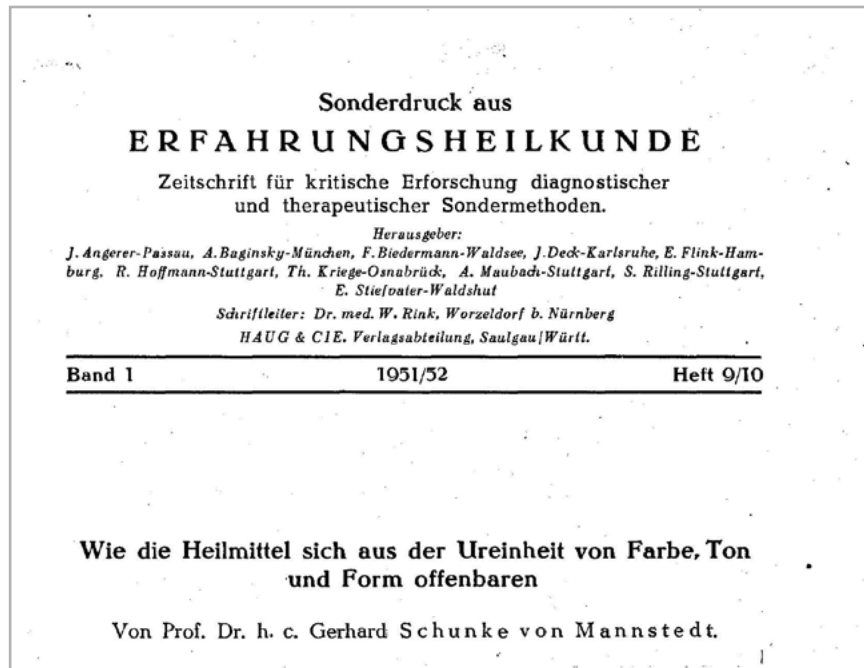
*Im lebhaften geistigen Austausch mit dieser ungewöhnlichen Frau, deren ganzes Wesen Harmonie ausströmt, vertiefte Gino sich in ihre gedanklichen Ausführungen, über Ton und Farbe, Klang und Licht, die in ihren Urformen die gleichen Grundstimmen hervorrufen. ›Hör ich das Licht?‹ Die wundervolle Frage der Isolde in Wagners Liebesoper ward ihm im Umgang mit der Ideenwelt der Grunow immer klarer. Und er verstand, wie man als Gegenstück zu diesem geheimnisvollen Ausruf Isoldens, die Behauptung aufstellen durfte: ›Ich sehe den Klang.‹« (Eulenberg 1941: 26)*

Auch nach der Bauhauszeit blieben Grunow und Schunke in engem Kontakt. Mit ihr habe er »eine Aufzeichnung zu einem Codex der Elemente der Zeichnung und Malerei [entworfen] und suchte dem Licht und seinen Taten und Leiden, wie Goethe die Farben benannt hat, bis in die feinste Abstufung nachzuspüren.« (ebd.: 33). Schon früh – parallel zur Bauhauszeit – soll er sich dem Katholizismus zugewandt und einige religiöse Pilgerfahrten unternommen haben (ebd.: 26). Wie genau der biographische Text Eulenbergers zustande gekommen ist, wird nicht offengelegt. Es liegt aber nahe, dass Schunke selbst großen Einfluss auf die Formulierungen genommen hat. Auffallend ist die Hervorhebung der Vortragstätigkeit Grunows, über die wenig bekannt ist, wenngleich Vorträge in Berlin und Jena zu ihrer Anstellung am Bauhaus beigetragen haben sollen. → *Biographie*, → *Grunow am Bauhaus 1919–1924*.

Zur weiteren Biographie Schunkes hat CORNELIUS STECKNER durch Gespräche mit dessen Ehefrau LIS SCHUNKE-DEINHARDT einiges in Erfahrung bringen können. Um 1930 soll Schunke in die Schweiz, nach Lugano, ausgewandert sein, nachdem er in Berlin, Paris und Wien Kunstgeschichte studiert sowie zahlreiche Reisen durch Europa unternommen hatte. Ab 1941 lebte er dann im Tessin. 1946 wurde er dort ausgewiesen und zog, so berichtet Heitmeyer, nach Waltensburg (Kanton Graubünden). Im selben Jahr wurde er wohl ganz aus der Schweiz ausgewiesen und zog erst 1950 dorthin zurück – zunächst auf den Beatenberg, schließlich in den Kanton Appenzell (Brief, Februar 1956, Empfänger nicht identifizierbar, Nachlass O. Nebel). Bereits in den 1930er Jahren begann Schunke, erfundene Titel und Namen zu führen: So nannte er sich Prof. Dr. GERHARD SCHUNKE von Mannstedt, von Mansfeld oder von Manstein. Auch als »Marquis« und »Markgraf« bezeichnete er sich in seinen Briefköpfen und Veröffentlichungen.

Es ist nicht genau geklärt, zu welchem Zeitpunkt sich Schunke als Naturheiler selbstständig machte, allerdings stammen alle überlieferten Veröffentlichungen und Vorträge, in denen er seine Heilkunde erläuterte, aus den 1950er und 1960er Jahren. 1951 veröffentlichte Schunke einen ersten Artikel, der seinen therapeutischen Ansatz erklärt: Die Schrift »Wie die Heilmittel sich aus der Ureinheit von Farbe, Ton und Form offenbaren« erschien als Sonderdruck von *Erfahrungsheilkunde. Zeitschrift für kritische Erforschung diagnostischer und therapeutischer Sondermethoden* (Abb. 18). Darin wird die Weiterentwicklung und Verwendung des Farb-Ton-Kreises nach Grunow und dessen drei Ordnungen zu medizinischen Zwecken deutlich.





© Nachlass O. Nebel

Abb. 18: Deckblatt der Schrift »Wie die Heilmittel sich aus der Ureinheit von Farbe, Ton und Form offenbaren« von Gerhard Schunke, erschienen 1951 in *Erfahrungsheilkunde. Zeitschrift für kritische Erforschung diagnostischer und therapeutischer Sondermethoden.*

Schunke definierte Krankheit zunächst als Disharmonie durch »gestörte Farbzentren« (ebd.: 16) und berief sich so nicht nur auf Grunow, sondern auch auf die bereits Ende des 19. Jahrhunderts florierende Farbtherapie. → *Farbtherapien und andere Heilkunden* Folgendermaßen erklärte Parnitzke in einem Brief 1951 sein Vorgehen:

*»Ich stelle fest, das gelbe Zentrum ist bei einem Schüler schwach, resp. trüb oder gestört. Ich verordne zu gleicher Zeit eine ›gelbe Medizin‹, die das gelbe Zentrum bewegt und aus der Störung zur Harmonie führt. Andererseits rege ich das gelbe Zentrum dadurch an, dass ich der betreffenden Person empfe[h]le sich mit dem korrespondierenden Material (gelb entspricht der reinen Seide) zu beschäftigen und wenn möglich zu bekleiden oder das entsprechende Instrument zu spielen.« (Nachlass E. Parnitzke)*

Hier wird deutlich, dass die Korrespondenz von Farbe zu Material und Klang, welche Grunow am Bauhaus lehrte, Grundlage für das Schunke'sche Heilskonzept war.

Schunke nahm aber auch zahlreiche inhaltliche Ergänzungen vor, die Aspekte umfassen, die sich in den Schriften Grunows und Heitmeyers nicht finden – so beispielsweise die Korrespondenz der »Elemente des periodischen Systems«. Dabei interessierte ihn, wie die Elemente »in einem bis heute viel zu wenig beachteten Zusammenhang mit den menschlichen Organen und Nerven stehen und wie diese ihren Ursprung in kosmischen Bereichen haben« (Schunke 1951: 13). Dementsprechend ordnete er jedem Organ einen Farbakord zu (ebd.: 13f.) und verordnete gemäß den Korrespondenzen Substanzen des periodischen Systems in homöopathischen Dosen (ebd.: 15).

In besonderem Maße betonte Schunke die Bedeutung der »Auflichtung« des Menschen. In seinem Typoskript »Die Auflichtung des Menschen in seiner Ganzheit« (1955 [?]) verdeutlicht Schunke seine zentrale Annahme, dass Krankheit durch ein Ungleichgewicht zwischen Hell und Dunkel entstehe (Schunke 1955 [?]: 17). Je individuell sollte eine spezifische Mischung von handvertriebenen Substanzen – etwa aus Edelsteinen, Elementen des periodischen Systems, Edelgasen oder natürlichen Mineralien und pflanzlichen Duftstoffen – als Heilmittel gereicht werden (ebd.: 19). Diese zusammengesetzte Medizin nannte er »heliotropische Farb-Licht-Wirkstoffe« (ebd.: 19). Die Methoden der Diagnostik, sog. Farben- und Hell-Dunkel-Tests, erklärte er nicht weiter. Am Ende des Artikels ist noch eine Reihe »magischer Utensilien« angegeben, die über den Verlag bestellt werden können:

*»Magische Spiralpendel, Wünsenruten, Mag. Parfüme, Bienenwachskerzen, Pergamente für Beschwörungen, Magische Ringe, Talismane, echte Edelsteine, Räuchergefäße, Holzkohlen, Weibrauch und andere Räucherdrogen. Farbige Seidenmäntel, Mützen etc. können auf Bestellung einzeln angefertigt werden.« (ebd.: 19)*

Im Jahr 1955 wurde Schunkes Medizin in Lindau als Betrugerei überführt. Davon zeugt die Publikation *Die Presse als Kanzel? Verkündigung in der Publizistik 1938–1967* des Sektenforschers und Pressepfarrers der Evangelischen Kirche in Württemberg, KURT HUTTEN: Er schreibt darin von dem in Lindau gegründeten Sivananda-Sarada-Ashram, das versprach, »seelisch-geistige Gleichgewichtsstörungen [zu] beseitigen, Depressionen durch Yoga-Methoden in positive Lebenshaltung, Überbelastung in Leistungssteigerung um[zu]wandeln«. Das Meditationszentrum habe Unterstützung durch das »heliotropische Farblichtinstitut« von Prof. Dr. Schunke von Mannstedt erfahren: »Dieser Schunke will seine Titel in Spanien und Italien erworben haben. Er betreibt im Kanton Appenzell ein »Institut für Ich-Umwandlung und Auflichtung«, so Hutten weiter (Hutten 1967: 106). Die Begründerin des Ashrams, Charlotte Walinski-Heller, habe »heliotropische Farb-Licht-Wirkstoffe« vertrieben, welche »angeblich eine »geistige Wiedergeburt« bewirken sollten« (ebd.: 106f.). Diese Fläschchen, die von Schunke kamen,

wurden vom Gesundheitsamt in Lindau einer chemischen Analyse unterzogen, mit dem Ergebnis, dass etwa das Fläschchen ›Ashram Gold‹, das »flüssigen Edelssteinzusatz enthalten« sollte und »zum Preis von 25 DM angepriesen« wurde, aus purem Leitungswasser bestand (ebd.: 107).

Zu diesem Betrug hinzu kommt noch der Umgang mit dem Vermächtnis Grunows. → *Der Grunow-Schunke-Komplex und Der Gleichgewichtskreis (2001)*. Parnitzke, mit dem Schunke in den 1950er Jahren über Grunow in Korrespondenz stand, hatte sich um eine Veröffentlichung des Grunow-Nachlasses hingegen sehr bemüht und schon zu Lebzeiten Publikationen ihrer Texte ermöglicht. Dass sie nicht ihm ihr Manuskript überlassen hat, liegt möglicherweise daran, dass sie es vor den Nazis und dem Krieg in die Schweiz ›retten‹ wollte. Parnitzke war schließlich auch während des Nationalsozialismus in Deutschland geblieben und um 1938 in Konflikt mit dem Regime geraten. → *Grunow, Erich Parnitzke und Kunst und Jugend zur NS-Zeit*.

Die biographischen Angaben zu Schunke, die nicht aus Eulenberg 1941 sowie dem Nachlass O. Nebel zu entnehmen waren, stammen aus einem unveröffentlichten Text Cornelius Steckners mit dem Titel »Das Weimarer Bauhaus und das Irrlicht von Lindau«, den Steckner der Autorin freundlicherweise zur Verfügung gestellt hat.

### Literaturangaben

**Staatliches Bauhaus Weimar 1923:** Ausst.-Kat. *Staatliches Bauhaus Weimar 1919 bis 1923*, hrsg.

v. Karl Nierendorf, Weimar 1923

**Eulenberg 1941:** Herbert Eulenberg, »Die Bilder und Zeichnungen von Gio Gino«, in: Emil Waldmann (Hg.), *Gio Gino*, Berlin 1942, S. 11–38.

**Hutten 1967:** Kurt Hutten, *Die Presse als Kanzel? Verkündigung in der Publizistik 1938–1967*, Stuttgart 1967.

**Nachlass E. Parnitzke:** Archiv der Bauhausuniversität Weimar (unbearbeitetes Konvolut).

**Nachlass O. Nebel:** Schweizerische Nationalbibliothek, Bern.

**Schunke 1951:** Gerhard Schunke von Mannstedt, »Wie die Heilmittel sich aus der Ureinheit von Farbe, Ton und Form offenbaren«, Sonderdruck aus: *Erfahrungsheilkunde, Zeitschrift für kritische Erforschung diagnostischer und therapeutischer Sondermethoden*, Band 1, 1951/52, Heft 9/10, Memmingen 1951.

**Schunke 1955:** Gerhard Schunke, »Die Auflichtung des Menschen in seiner Ganzheit«, in: *Blätter für angewandte okkulte Lebenskunst*, Berlin 1955, S. 16–19.

**Wahl 2001:** Volker Wahl (Hg.), *Die Meisterratsprotokolle des Staatlichen Bauhauses Weimar 1919 bis 1925*, bearbeitet v. Ute Ackermann, Weimar 2001.

# Grunow, Erich Parnitzke und *Kunst und Jugend* zur NS-Zeit

Durch den Kunstpädagogen ERICH PARNITZKE (1893–1974) ist ein sehr großes Konvolut an Briefen von GERTRUD GRUNOW sowie an Aufzeichnungen zur Grunow-Lehre überliefert, das noch der Transkription und gründlichen Auswertung bedarf. Weiterhin gab Parnitzke eine Reihe an Artikeln Grunows in der Zeitschrift *Kunst und Jugend* heraus, die neben dem Bauhaus-Artikel von 1923 die einzigen gesicherten Textquellen darstellen (Abb. 19). Bevor Parnitzkes Bezüge zu Grunow zur Darstellung kommen, werden zunächst seine Verbindungen mit der NS-Kunstpädagogik betrachtet, um später Grunows Verhalten in dieser Zeit besser einordnen zu können. So soll zugleich beleuchtet werden, in welchem thematischen Kontext Grunow ihre Artikel veröffentlichte.

92



Abb. 19: Erstes Blatt von Gertrud Grunow, »Von der Wirkung des klingenden Tones auf das Hören«, *Kunst und Jugend* 15, 1935, S. 210, digitalisiert von der Universitätsbibliothek Heidelberg, verfügbar unter: [http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kunst\\_jugend1935/0218/image](http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kunst_jugend1935/0218/image).

Sein Studium an der Königlichen Kunstschule in Berlin von 1912 bis 1914 schloss Parnitzke als staatlich geprüfter Zeichenlehrer ab. Nach Kriegsdienst und -gefangenschaft in England arbeitete er ab Oktober 1919 an verschiedenen Schulen in Berlin und seit 1926 in Kiel. In Berlin war er mit dem *Sturm*-Kreis und der Novembergruppe – und somit der avantgardistischen Kunstszenen – verbunden sowie u. a. mit OTTO NEBEL befreundet (Parnitzke 1969 (IV): 217). Grunow hatte er vermutlich erst 1927 in Berlin kennengelernt und mehrere Wochen lang an ihrem Unterricht und ihren Vorträgen teilgenommen, wie die ersten Briefe aus dem Nachlass belegen (Nachlass E. Parnitzke).

Parnitzke arbeitete zur NS-Zeit weiter als Pädagoge und veröffentlichte zahlreiche Aufsätze zur Kunsterziehung. Am 11. November 1933 unterzeichnete er das »Bekenntnis der Professoren an den deutschen Universitäten und Hochschulen zu Adolf Hitler und dem nationalsozialistischen Staat« – die Voraussetzung dafür, weiterhin in Deutschland lehren zu können. Er war ferner Kreissachbearbeiter für Kunsterziehung des NS-Lehrerbundes und seit 1935 Schriftleiter der Zeitschrift *Kunst und Jugend*, in der er schließlich zwischen 1935 und 1938 einige Artikel von Grunow veröffentlichte. Sein Vorgänger GUSTAV KOLB (1867–1943) wurde aufgrund seiner SPD-Mitgliedschaft des Amtes enthoben.

Parnitzke trat selbst nicht der NSDAP bei, wurde als Beamter im Jahr 1937 aber »zwangsweise« Mitglied, um seine berufliche Tätigkeit weiter ausüben zu können (vgl. Parnitzke 1969 (V): 260). Kurze Zeit später, 1937/38, ließ er sich allerdings von der SA beurlauben, der er bereits 1933 als Sportreferent beigetreten war. Der Austritt sei aus politischen Gründen erfolgt, wie er über zwanzig Jahre später berichtete:

*»Kiel nahm nur noch Studenten auf (den Frauen blieb Hannover), die ausnahmslos »formiert« waren (HJ, SA, SS), so daß wir zivil-restlichen Professoren mitziehen mußten, als SA-Reserve. Nach zwei Übungen wieder in Wehrmachtsuniform und nicht willens, die Maskerade im nunmehr befohlenen aktiven SA-Sturm mitzumachen, trat ich 1938 aus, fachliche Überlastung angehend, was außerdem stimmte, aber das Dunkel nicht aufhielt, das dem massiven Wortbruch Hitlers, er erhöhe nach Österreichs »Heimkehr ins Reich« keinerlei Gebietsansprüche mehr, folgen sollte bis zur unheilvollsten Finsternis der deutschen Geschichte.« (ebd.)*

Von 1939 bis 1945 diente er als Hauptmann der Reserve. Nach der NS-Zeit wurde Parnitzke im Zuge der »Entnazifizierung« als unbelastet eingestuft und arbeitete seit 1946 als Studienrat an Kieler Gymnasien sowie ab 1950 als Professor an der Pädagogischen Hochschule in Kiel. Ab 1951 war er im Ruhestand weiterhin tätig als Leiter von kunstpädagogischen Fachlehrgängen und Prüfungen in der Ausbildung von Mittelschul- und Musiklehrkräften in Kiel (1951–1963). Zudem war er erster Vorsitzender des Landesverbandes Schleswig-Holstein und Mitglied des Bundesvorstandes des neugegründeten Bundes Deutscher Kunsterzieher

(BDK) (1948–1958). Auch als Schriftleiter folgender kunstpädagogischer Fachjournale war Parnitzke aktiv: *Kunst und Jugend* (1951–1959), *Kunst und Werkerziehung* (1960–1964), *Bildnerische Erziehung* (1965–1971) und *Zeitschrift für Kunstpädagogik* (1972–1974).

In einer fünfteiligen autobiographischen Folge in der Zeitschrift *Bildnerische Erziehung*, die aus *Kunst und Jugend* hervorgegangen war, streift Parnitzke die NS-Zeit und seine eigene Rolle darin an einigen Stellen. Neben der Nennung seines Antrags auf Beurlaubung 1938 findet sich darin auch eine Rechtfertigung seines opportunistischen Verhaltens zur NS-Zeit:

*»Den heutigen Nachwuchs, der das Nachgeben der ›Mitte‹ nicht fassen kann, möchte ich erinnern an die lähmende Arbeitslosennot, an Sparmaßnahmen, die auch den Kunstunterricht dezimierten, an Parteienkämpfe mit blutigen Saal- und Straßenschlachten, an die Zuspitzung zu den Parolen ›Heil Moskau‹ oder ›Heil Hitler‹, jeweils mit schwarzen Listen für den Tag der Abrechnung, an den im Hader hilflosen Reichstag. Der Scherz, womit wir einander versicherten, unterm Revers links Hammer und Sichel, rechts ein Hakenkreuz als Abzeichen parat zu haben, war Galgenhumor bürgerlicher Ohnmacht. Was in Italien bereits ein starker Mann erreicht hatte, bewiesen dort pünktliche Züge, das Aufhören der Bettelei.« (ebd.)*

Ohne den Begriff zu nennen, charakterisiert sich Parnitzke als ohnmächtiger ›Mitläufer‹. In einem Brief an das Ministerium für Volksbildung beschreibt er sein Handeln am 10. Februar 1950 folgendermaßen:

*»[...] [D]ass ich öffentlich zwar kollaborierte, aber gegen den Strom schwamm und deshalb ›abserviert‹ wurde, mich in der SA-Reserve 1937 dispensieren liess, 1938 ganz austrat und im ganzen sehr viel früher die Konsequenzen zog, nämlich weiter das zu tun und zu lehren, was ich schon vor 1933 entwickelt hatte [...].« (Familiennachlass Parnitzke)*

In den kunstpädagogischen Artikeln Parnitzkes ist der deutliche Bezug zu rassistischen Theorien und anderen nationalsozialistischen Ideen allerdings augenfällig. Hinsichtlich der Geschichte der NS-Kunstpädagogik und ihrer spezifischen Organe – wie der Zeitschrift *Kunst und Jugend* – herrscht noch großer Forschungsbedarf. Zwar veröffentlichte der Historiker ALEX DIEHL bereits 1969 eine Dissertation zum Thema *Die Kunsterziehung im Dritten Reich – Geschichte und Analyse*, in der er auf die Zeitschrift *Kunst und Jugend* sowie auf Parnitzke ausführlicher eingeht. Darin stellt er ihn aber keineswegs als bloßen ›Mitläufer‹ dar, sondern hebt dessen aktive Rolle in der Entwicklung und Umsetzung der NS-Kunstpädagogik hervor. Ihm zufolge lassen sich an den Zeitschriften *Kunst und Jugend* sowie *Die Gestalt*, eine »Untersuchung und Begründung der Anfälligkeit der



verschiedenen Kunsterziehungs-Richtungen für das Programm der Nationalsozialisten am besten aufzeigen« (Herv. i.O., ebd.: 216). Schon seit 1929 hätten sich hier »bedenklich nationalsozialistische Tendenzen« gezeigt (ebd.: 227). Die Geschichte der Zeitschrift wurde aber seither nicht auf Grundlage neuer Erkenntnisse und aus einer größeren historischen Distanz erforscht. Auch wurden aufgrund des Urheberrechts bislang nur die Zeitschriftenjahrgänge 1921 bis 1938 durch die Heidelberger Universität digitalisiert und online offen zur Verfügung gestellt ([Kunst und Jugend online](#)).

1936 hatte Parnitzke den Aufsatz »Von der stets gegenwärtigen Bedeutung des ursprungsnahen Bildschaffens« in dem von Hans Egerland herausgegebenen Sammelband *Unsterbliche Volkskunst* veröffentlicht, die »zwei Jahre später in die verbindlichen Lehrpläne des Reichsministers für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung« einfließen (Parnitzke 1936, Bering/Bering 2001: 42). Darin äußerte er sich gegen die »liberalistischen Modernismen«, plädierte klar für eine sich auf das Ursprüngliche besinnenden Wiederkehr der »volksnahen« sowie »volkseigenen« Kunst und sprach sogar von »arischem Lebensmaß« (zit. n. ebd.: 42–44). Zentral waren in der Kunstpädagogik der Zeit die kunstpädagogischen Theorien GUSTAF BRITSCHS (1879–1923) und EGON KORNMANNS (genaue Lebensdaten unbekannt), an denen sich auch Parnitzke orientierte (einführend: Schütz 1998). Kornmann hatte Britschs Lehren bekannt gemacht und interpretiert. Schon 1930 hatte Parnitzke ausgehend von einem »Kornmann-Lehrgang« in Kiel im Oktober und November 1929 geäußert, dass »[j]ede Form, die geschaffen ist und nicht konstruiert, [...] den Ausdruck des Blutes, der Rasse usw. mit« enthalte (Herv. i.O., zit. n. Diel 1969: 232). Dass diese Annahmen an eine dezidiert negative Diskriminierung bestimmter »Rassen« gebunden war, wird in einer Äußerung von 1938 sehr deutlich:

*»Ich habe – während einer Unterrichtspraxis in Berlin 1919–1926 und an einer Schule, die bis zu 10. v.H. jüdische Schüler hatte (dabei viel Ostjudenzuwanderung in der Inflationszeit), die Arbeiten dieser Schüler fast immer herauskennen können; entweder waren sie unterdurchschnittlich primitiv oder von einer ›orientalisch-schwülen Buntheit oder übermäßig geschickt, frühreif und altklug in der Mache wie im Thema. Bis auf wenige neutrale Ausnahmen war ein so schlagendes Rassebild gegeben, daß sich die Arbeiten bei einer Ausstellung der Anstalt eigens gruppieren ließen. Es handelte sich um Jungen vom 10. bis 19. Lebensjahr. [...]*

*Das Ergebnis ist, daß die arische Jugend in ihrem bildnerischen Ausdruck die aufbauend schöpferischen Tätigkeiten rein und klar erkennen läßt, daß dagegen die bildhaften Erzeugnisse der Judenkinde entweder als Formwracke oder als nur virtuose Nachahmungen erscheinen.« (zit. n. Diel 1969: 127f.)*

Zu bedenken ist, dass auch die künstlerischen Avantgarden von einem ähnlich rassistischen Denken keineswegs frei waren. Das große Interesse JOHANNES ITTENS

an der Phrenologie (Schädelkunde) und der Mazdaznan-Rassenlehre etwa zeugt davon (Linse 2001; vgl. Burchert 2019a). Die Kunstgeschichte hat sich bislang nur punktuell diesen Aspekten gewidmet. Weiterhin ist zu beachten, dass unter dem Begriff der ›Rasse‹ und des ›Völkischen‹ sehr unterschiedliche, mithin sich widersprechende Ideologien verhandelt wurden und diese im Einzelfall genau zu analysieren und einzuordnen sind. Diese Problematik wird im folgenden Kapitel nochmals aufgegriffen.

Diel weist darauf hin, dass die Hinwendung zum ›Völkischen‹ und ›Ursprünglichen‹ auf Ideen der Romantik – etwa von NOVALIS (1772–1801) und FRIEDRICH SCHLEIERMACHER (1768–1834) – sowie auf der Lebensphilosophie um 1900 basieren: Zu wichtigen Vertretern gehörten hier FRIEDRICH NIETZSCHE (1844–1900), JULIUS LANGBEHN (1851–1907), OSWALD SPENGLER (1880–1936) und LUDWIG KLAGES (1872–1956). Verbindungspunkte vom 19. zum 20. Jahrhunderts sowie zwischen den verschiedenen Denkrichtungen und Philosophien sind ein allgemeiner Kulturpessimismus, Antiakademismus und Irrationalismus sowie eine Sehnsucht nach dem Ursprünglichen und Überzeitlich-Völkischen, das auf biologische Grundlagen gestellt und so naturalisiert wurde (vgl. Diel 1969: 6–13). Wie INGE BAXMANN in *Mythos: Gemeinschaft. Körper- und Tanzkulturen in der Moderne* darstellt, war die Auseinandersetzung mit »spezifisch nationale[n] Traditionen der Volkskultur [...] in Deutschland und Frankreich bis weit in die 30er Jahre keine Sache verstaubter Folkloristen und ist ebensowenig auf die nationalsozialistische Suche nach historischer Selbstversicherung beschränkt«. So hätten auch »Teile der Linken in der Aufarbeitung nationaler Traditionsbestände der Volkskultur durchaus eine wichtige kulturpolitische Aufgabe« gesehen (Baxmann 2000: 216). Dieser Komplex verlangt insofern nach differenzierter, historisch-kritischer Aufarbeitung.

Die Entlassung Parnitzkes aus seiner Tätigkeit bei *Kunst und Jugend* erfolgte 1938 – gemäß einer Rückschau von 1969 – angeblich, weil Parnitzke Kornmanns Geburtstag gedacht habe (Herrmann 1969). Dies erscheint auf den ersten Blick widersprüchlich, denn obwohl Britschs Theorien und Kornmanns Weiterentwicklung dieser Kontroversen auslösten, waren sie doch zunächst grundlegend für die NS-Pädagogik (vgl. Schütz 1993: 141–155). Gemäß OTFRIED SCHÜTZ wurden Britschs Ideen durch »willkürliche[...] Exegese für rassenbiologische Begründungszusammenhänge« instrumentalisiert. Durchaus musste aber Kornmann Britsch z.B. gegen in *Kunst und Jugend* geäußerte Vorwürfe verteidigen, diese stehe für ein »undeutsches Wesen und kulturbolschewistische Tendenzen« (ebd.: 162) und beide – Britsch und Kornmann – wurden spätestens um 1937 aus der NS-Pädagogik verbannt.

Im Gegensatz zu vielen anderen, die sich ebenfalls für ›Volkstum‹ und Tradition engagierten – etwa LOTHAR SCHREYER –, hatte Parnitzke dennoch bis 1938 eine zentrale Rolle in der NS-Bildungspolitik. Allerdings fällt durchaus auf, dass seine Regimetreue Grenzen hatte. Sein ganzes Verhalten – von der Ablehnung der Partei-



mitgliedschaft bis zur Beurlaubung 1938 – spricht dafür, dass er der weit verbreiteten Auffassung unterlegen war, »es werde so schlimm nicht kommen« (Hahn 1993: 210). Das Jargon der Nationalsozialisten hatte er in seinen Artikeln trotzdem übernommen und somit die Ideologien unterstützt. So konnte er seine berufliche Tätigkeit lange Zeit fortführen, nach eigener Aussage in der Öffentlichkeit als Kollaborateur, aber in der Lehre und im Privaten gemäß der persönlichen, nicht-regimekonformen Grundsätze. Worin genau diese bestanden und inwiefern rassenbiologische Argumentationen tatsächlich nur nach außen hin geäußert wurden, ist nur schwer zu beantworten. → *Grunow und ihre Vertrauten im Nationalsozialismus*

### Danksagung

Die Recherchen für dieses Kapitel wurden durch die Mithilfe und Bereitstellung von Material sowie Informationen durch den Enkel Parnitzkes, BÖRRIS BUTENOP unterstützt.

### Nachsatz

Die biographischen Informationen zu Parnitzke sind entnommen aus Überlieferungen von DIANA BUTENOP, geb. Parnitzke, und Börris Butenop sowie aus: Ernst Klee, *Das Kulturlexikon im Dritten Reich: Wer war was nach 1945*, Frankfurt am Main 2007. Weiterführend ist: Alexander Hesse, *Die Professoren und Dozenten der preußischen Pädagogischen Akademien (1926–1933) und Hochschulen für Lehrerbildung (1933–1941)*, Weinheim 1995.

### Literaturangaben

- Baxmann 2000:** Inge Baxmann, *Mythos: Gemeinschaft. Körper- und Tanzkulturen in der Moderne*, München 2000.
- Bering/Bering 2011:** Cornelia Bering/Kunibert Bering (Hg.), *Konzeptionen der Kunstdidaktik Dokumente eines komplexen Gefüges*, 3. überarb. u. erw. Auflage, Oberhausen 2011.
- Burchert 2019a:** Linn Burchert, »The Spiritual Enhancement of the Body: Johannes Itten, Gertrud Grunow, and Mazdaznan at the Early Bauhaus«, in: Elizabeth Otto/Patrick Roessler (Hg.), *Bauhaus Bodies: Gender, Sexuality, and Body Culture in Modernism's Legendary Art School*, London 2019 (in Vorbereitung der Drucklegung).
- Diel 1969:** Alex Diel, *Die Kunsterziehung im Dritten Reich – Geschichte und Analyse*, Dissertation, München 1969.
- Familiennachlass Parnitzke:** Diana und Börris Butenop, Kiel.
- Hahn 1993:** Peter Hahn, »Wege der Bauhäusler in Reich und Exil«, in: Winfried Nerdinger (Hg.), *Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus. Zwischen Anbiederung und Verfolgung*, München 1993, S. 202–203.
- Herrmann 1969:** Hans Herrmann, »Parnitzke redigiert nicht mehr«, in: *Bildnerische Erziehung. Die Zweimonatsschrift* 6, 1969, S. 281.
- Keith-Smith 2006:** Brian Keith-Smith, *Lothar Schreyer. Persönliches: Dokumente und Briefe*, Newiston/ New York 2006.

**Kunst und Jugend online:** *Kunst und Jugend*, Jahrgänge 1921–1938, hrsg. v. Bund Deutscher Kunst-  
zieher, digitalisiert durch die Universitätsbibliothek Heidelberg; [http://www.ub.uni-heidelberg.de/  
helios/fachinfo/www/kunst/digilit/artjournals/kunst-jugend.html](http://www.ub.uni-heidelberg.de/helios/fachinfo/www/kunst/digilit/artjournals/kunst-jugend.html), 14. August 2018.

**Linse 2001:** Ulrich Linse, »Die Mazdaznan-Pädagogik des Bauhaus-Meisters Johannes Itten«,  
Bauhaus-Archiv Online, 2016, verfügbar unter: [http://www.bauhaus.de/files/Ulrich-Linse-  
Die-Mazdaznan-Paedagogik-des-Bauhaus-Meisters-Johannes-Itten.pdf](http://www.bauhaus.de/files/Ulrich-Linse-Die-Mazdaznan-Paedagogik-des-Bauhaus-Meisters-Johannes-Itten.pdf), 14. August 2018.

**Parnitzke 1936:** Erich Parnitzke, »Von der stets gegenwärtigen Bedeutung des ursprungsnahen  
Bildschaffens«, in: Hans Egerland (Hg.), *Unsterbliche Volkskunst*, München 1936, S. 28–41.

**Parnitzke 1969 (IV):** Erich Parnitzke, »Von mir aus gesehen (IV)«, in: *Bildnerische Erziehung*.  
*Die Zweimonatsschrift* 5, 1969, S. 217–219.

**Parnitzke 1969 (V):** Erich Parnitzke, »Von mir aus gesehen (V)«, in: *Bildnerische Erziehung*.  
*Die Zweimonatsschrift* 6, 1969, S. 260–263.

**Schütz 1993:** Otfried Schütz, *Britsch & Kornmann. Quellenkundliche Untersuchungen zur ›Theorie  
der Bildenden Kunst*, Würzburg 1993.

# Grunow und ihre Vertrauten im Nationalsozialismus

GERTRUD GRUNOWS Verhalten in der Zeit des Nationalsozialismus ist ebenfalls nicht einfach zu charakterisieren. Deutschland blieb in den 1930er Jahren nicht ihr Lebensmittelpunkt. Um 1935 etwa lebte sie v.a. in London und reiste überhaupt viel – so beispielsweise in die Schweiz, um ihren ehemaligen Schüler GERHARD SCHUNKE zu besuchen. Es ist bislang ungeklärt, ob sie versuchte, dauerhaft zu emigrieren.

Das Nachdenken über ›das Deutsche‹ spielte in Grunows Denken spätestens seit den 1930er Jahren eine Rolle. CORNELIUS STECKNER zitiert aus einem Brief Anfang 1933, offenbar an EDUARD GILLHAUSEN, in dem Grunow schreibt: »Ich arbeite jetzt energisch an meinem Buch. Alles darin ist so urdeutsch, was Jeder erkennt und mich drängt, das Ganze herauszugeben, nicht nur kleine Aufsätze« (Steckner 2010: 69). Zuvor schrieb sie im selben Brief von der Ausweisung ihrer engen Freundin ALICE BACHRACH und bemerkte bedauernd die Ungerechtigkeit, da die jüdischen Bachrachs »wirklich tief fühlende Deutsche sind« (Herv. i.O., ebd.: 68).

→ *Grunows Netzwerke in Hamburg*

In einem 1935 in *Kunst und Jugend* veröffentlichten Artikel behauptete Grunow, dass spezifische Seh- und Anschauungsweisen jedem Volk »eigentlich« seien (Grunow 1935a:150). Bereits im Bauhaus-Aufsatz von 1923 hatte sie angemerkt, dass u.a. »Einblicke in Kulturen, Rassen, Nationalitäten [...] wegen Raummangel unterbleiben« müssen (Grunow 1923: 20). Und tatsächlich zeichnete sich in ihrer Evaluation des aus Ungarn stammenden Bauhaus-Schülers und späteren Architekten FARKAS MOLNÁR (1897–1945) aus dem Jahr 1922 ab, dass die Annahme genereller Unterschiede zwischen Menschen verschiedener Nationalitäten eine Rolle in ihrer Pädagogik spielte: »Herr Molnar ist noch nicht lange bei mir und unregelmäßig. Bei ihm ist innerlich stark ein Ausgleich zu vollziehen (seine Nationalität ist bei dieser Meinung wohl berücksichtigt worden), aber er ist begabt« (Wahl 2001: 168).

Grunow war an der Überwindung bestimmter Dispositionen interessiert, die sie als Störungen und Hemmungen auch überindividuell – z. B. national, kultur- und ›rassen‹-spezifisch – dachte. Allerdings betonte sie auch, dass die Ordnung ihres Gleichgewichtskreises »bei allen Menschen« Geltung habe (Herv. i.O., Grunow 1923: 21) und argumentierte so universalistisch. Insofern spricht einiges dafür, dass sie davon ausging, dass weit unterhalb der Unterschiede zwischen ›Kulturen, Rassen, Nationalitäten‹ eine gemeinsame Grundlage gegeben war, die universell ist. Das national oder kulturell Spezifische wäre demnach ein Ausgangspunkt für ihre Lehre, aber nicht deren Ziel oder zentrales Argument. So interpretiert auch Dr. phil. ANNI ADLER, eine Schülerin HILDEGARD HEITMEYERS, die Grunow-Lehre in einem Vortragsmanuskript von 1932: »Mit diesem Farbkreis hat GERTRUD GRUNOW ein biologisches Urphänomen gefunden, das allen Menschen und Rassen gemeinsam ist«, so Adler (Adler 1932: 256).

Grunow – mittlerweile über 60 – fasste zur NS-Zeit nicht mehr Fuß in offiziellen Institutionen wie etwa der Hamburger Universität oder anderen später gleichgeschalteten Lehranstalten. Stattdessen unterrichtete sie weiterhin freischaffend und pflegte freundschaftliche Kontakte zu ihren jüdischen Hamburger Kolleginnen und Kollegen, die nach London ausgewandert waren. Es gibt Hinweise darauf, dass sich Grunow offen gegen den herrschenden Rassismus bekannte. So zitiert Steckner aus einem Brief, in dem Grunow einen Konflikt mit einer Schülerin erwähnt: »Ihre Weltanschauung ist unglaublich und ihre Ansichten derart abscheulich darin, daß ich in Rücksicht auf meine Freundschaft mit Frau B[achrach] und den anderen geistig hochstehenden Hamburger Freunden eine energische Abwehrstellung einnehmen mußte« (Herv. i.O., Grunow an Eduard Gillhausen [?], 10. September 1933, zit. n. Steckner 2010: 78). Da A. Bachrach wie viele andere von Grunows Hamburger Freundinnen und Freunden Jüdin war, liegt die Vermutung nahe, dass es sich um eine antisemitische Äußerung gehandelt hat, auf die Grunow ablehnend reagiert hatte.

In einer auf den 22. Mai 1943 aus Leverkusen an ERICH PARNITZKE adressierten Postkarte kritisierte Grunow weiterhin LOTHAR SCHREYERS bereits 1936 veröffentlichte Schrift *Sinnbilder deutscher Volkskunst*: »Schreyer schrieb über ›Sinnbilder Deutscher Kunst [sic]‹ (Hanseatischer Verlag, Hamburg), ich verstehe ihn nicht ganz, daß er dies mitmacht! Wer nötigt ihn?« (Nachlass E. Parnitzke). Ob dies darauf hinweist, dass Grunow die ›Deutschtümelei‹ Schreyers ablehnte, lässt sich nicht klar beantworten. Nicht nur ist auffällig, dass sie dies rund sieben Jahre nach der Veröffentlichung des Bandes schrieb. Auch nahmen beide, Parnitzke und Schreyer, unter Einbezug biologistisch-rassistischer Ideen öffentlich positiv Bezug auf das ›Völkische‹. Grunow selbst hatte ihre Artikel in einer Zeitschrift veröffentlicht, die diese Ideen propagierte.

Eine differenzierte Forschung zu Wegen ehemaliger Bauhüslerinnen und Bauhüsler, die – wie Schreyer – in der NS-Zeit in Deutschland blieben, fehlt bislang. Ebenso herrscht ein Desiderat mit Blick auf Bauhausfrauen-Biographien in dieser Zeit (vgl. Droste 2012). MAGDALENA DROSTE hat sich in einigen Publikationen den Lebensläufen prominenter Bauhüsler in der NS-Zeit in Deutschland gewidmet (siehe auch: Droste 1993). Zwar nicht anhand von Schreyer, wohl aber am Beispiel GERHARD MARCKS', GEORG MUCHES und OSKAR SCHLEMMERS schreibt sie vom »unmöglichen Spagat« dieser Künstler, welcher in der »Absetzung vom rassischen Kunstbegriff des Nationalsozialismus« und dem Versuch der »Begründung einer anderen Kunsttradition« bestanden habe (Droste 2017: 170). Anhand von Schlemmer führt Droste aus, dass dieser bereits 1923 »zu einer nationalen Fundierung seiner Kunst« tendiert und zur NS-Zeit auf »seinen deutschen Traditionen« beharrt habe, »die eben nicht rassenbiologisch verortet waren« (ebd.: 175). Ist auch Schreyers Publikation *Sinnbilder deutscher Volkskunst* (1936) vor diesem Hintergrund zu sehen?

Schreyers Ansatz lag darin, »über das Auffinden in der nationalen Tradition verankerter kollektiver Symbole nationalen Gemeinschaftssinn zu wecken« (Baxmann 2000: 161, vgl. ebd.: 216). Bereits von 1919 bis 1932 hatte er in der konservativen, rechtsorientierten Zeitschrift *Deutsches Volkstum* zahlreiche Artikel veröffentlicht, allerdings nicht während seiner Zeit am Bauhaus (Keith-Smith 1960: 17, 121). 1936 in *Sinnbilder der Volkskunst* schrieb Schreyer schließlich davon, dass in der Volkskunst den »Wirklichkeiten des inneren Lebens« der »Volksgemeinschaft« Ausdruck verliehen werden (Schreyer 1936: 184). Dabei fällt zur Charakterisierung der Gemeinschaft auch das Wort »Blutsbindung«. Weiterhin behauptet Schreyer, dass zwischen den Völkern »unüberbrückbare rassische Unterschiede« bestünden (ebd.: 185) und erklärt in einem Nebensatz, die spezifische »Sittlichkeit« des »englischen Volkes« habe zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs beigetragen (ebd.: 186).

Schreyers Biographie erscheint, ähnlich wie die Parnitzkes, höchst widersprüchlich. Schreyer war, so schreibt sein Biograph BRIAN KEITH-SMITH, nach der Zeit am Bauhaus »in den Wirkungskreis der Deutschen Nationalen« gekommen und stand wohl in engem Kontakt mit seinem ehemaligen Schüler HANS HAFFENRICHTER sowie mit ADOLF BEHNE (1885–1948). Bis 1927 war er Mitleiter der Kunstschule *Der Weg* in Berlin und Dessau (Keith-Smith 1990: 16). In den späten 1920er Jahren habe er versucht, »christlichen Idealismus und Nationalismus miteinander zu verbinden« (ebd.: 17). Tatsächlich ist Schreyers Denken durch Mystik geprägt und eng an seinen katholischen Glauben gebunden. Er selbst sprach von seinem katholisch begründeten Widerstand gegen den Nationalsozialismus ab etwa 1936/37 und wurde nach dem Krieg wie Parnitzke als unbelastet eingestuft (Schreyer zit. n. Keith-Smith 2006: 371). Seit 1939 soll etwa enger Kontakt zu JOSEPH ROSSÉ, dem Leiter »des größten deutschen Widerstandsverlags des Alsatia Verlags in Kolmar« bestanden haben (Keith-Smith 1990: 20).

Nicht nur Schreyers und Parnitzkes Verhalten im Nationalsozialismus ist schwer zu fassen: Gleiches gilt für Grunow. Heitmeyer schrieb im Februar 1956 einen Bericht über den Grunow-Schunke-Komplex u.a.: »Mein Mann und ich mußten den Briefwechsel mit G.G., zu unserem Bedauern, in den letzten Jahren während des Krieges aufs Äußerste beschränken, weil ihre rückhaltlose Offenheit gegen das Naziregime uns gefährdete« (Herv. i.O., Nachlass O. Nebel). Der Satz an sich ist in zwei Richtungen ausdeutbar: War Grunow dem Naziregime offen gegenüber oder positionierte sie sich offen dagegen? Die Unterstreichung des Wortes »gegen« im Brief deutet eher auf die letztere Interpretation hin. Im weiteren Verlauf des Textes berichtet Heitmeyer weiter, dass sie von Frau Bachrach in London erfahren habe, »daß alle Briefe an Sch. zurückbehalten wurden und daß Schunke auf d. »Schwarzen Liste« der Engländer stand« und ergänzt: »Er war also Nazi!« (ebd.). Ob Heitmeyer hier als zuverlässige Quelle genommen werden kann und ob sie nicht vielleicht ihre Mentorin Grunow bewusst und im Gegensatz zu Schunke

in ein gutes Licht rücken wollte, bleibt fraglich. Auf die »schwarze Liste« konnte Schunke schließlich auch durch seine Kontakte nach Deutschland, u. a. zu Grunow, geraten sein. Die Auswertung des Nachlasses von Parnitzke, insbesondere die Analyse der teilweise nur schwer entzifferbaren Briefe Grunows an Parnitzke könnten zur Klärung beitragen. → *Nachlass von Karl Falkenberg-Kubl*, → *Erich Parnitzke und die Grunow-Rezeption nach der NS-Zeit*

### Literaturangaben

- Adler 1932:** Anni Adler, »Klang und Farbe und das Unbewusste. Die Forschungen von Gertrud Grunow«, in: Radrizzani 2004, S. 155–157.
- Baxmann 2000:** Inge Baxmann, *Mythos: Gemeinschaft. Körper- und Tanzkulturen in der Moderne*, München 2000.
- Droste 2017:** Magdalena Droste, »Historisch oder jetztig? Alternative Wege der Bauhauslehrer nach 1933«, in: Ausst.-Kat. *Wege aus dem Bauhaus. Gerhard Marcks und sein Freundeskreis*, Klassik Stiftung Weimar 2017, S. 170–177.
- Droste 2012:** Magdalena Droste, »Blinde Flecken – Künstlerinnen des Bauhauses während der NS-Zeit – Verfolgung und Exil. Zum Stand der Forschung«, in: Inge Hansen-Schaberg/Wolfgang Thöner/Adriane Feustel, *Entfernt. Frauen des Bauhauses während der NS-Zeit – Verfolgung und Exil*, München 2012, S. 312–333.
- Droste 1993:** Magdalena Droste, »Bauhaus-Maler im Nationalsozialismus. Anpassung, Selbstentfremdung, Verweigerung«, in: Winfried Nerdinger (Hg.), *Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus. Zwischen Anbiederung und Verfolgung*, München 1993.
- Grunow 1935a:** Gertrud Grunow, »Von der Wirkung der Farbe auf das sehende Auge«, *Kunst und Jugend*, Juli 1935, S. 149–150. verfügbar unter: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kunstjugend1935/0156/scroll>, 26. August 2018 [Radrizzani 2004, S. 83–85].
- Grunow 1923:** »Der Aufbau der lebendigen Form durch Farbe, Form, Ton«, Ausst.-Kat. *Staatliches Bauhaus Weimar 1919 bis 1923*, hrsg. v. Karl Nierendorf, Weimar 1923, S. 20–23 [Radrizzani 2004, S. 77–81].
- Keith-Smith 2006:** Brian Keith-Smith, *Lothar Schreyer. Persönliches: Dokumente und Briefe*, Newiston/ New York 2006.
- Keith Smith 1990:** Brian Keith-Smith, *Lothar Schreyer. Ein vergessener Expressionist*, Stuttgart 1990.
- Nachlass E. Parnitzke:** Archiv der Bauhausuniversität Weimar (unbearbeitetes Konvolut).
- Nachlass O. Nebel:** Schweizerische Nationalbibliothek, Bern.
- Radrizzani 2004:** René Radrizzani, *Die Grunow-Lehre: Die bewegende Kraft von Klang und Farbe*, Wilhelmshaven 2004.
- Schreyer 1936:** Lothar Schreyer, *Sinnbilder deutscher Volkskunst*, Hamburg 1936.
- Steckner 2010:** Cornelius Steckner, »Gertrud Grunow (1870–1944): Eine Biografie in Dokumenten«, 2010, PDF, verfügbar unter: <https://sites.google.com/site/gertrudgrunow>, 24. August 2018.
- Wahl 2001:** Volker Wahl (Hg.), *Die Meisterratsprotokolle des Staatlichen Bauhauses Weimar 1919 bis 1925*, bearbeitet v. Ute Ackermann, Weimar 2001.

# Erich Parnitzke und die Grunow-Rezeption nach der NS-Zeit

Nach dem Zweiten Weltkrieg versuchte ERICH PARNITZKE ohne Erfolg weitere Artikel GERTRUD GRUNOWS zu veröffentlichen. So schrieb er am 15. Oktober 1957 in einem Brief an den Studienkreis »Mensch und Farbe«:

*»[...] ausser dem nicht erreichbaren Nachlass in der Schweiz habe ich möglicherweise allein authentische Seiten von ihrer Hand, die ich seinerzeit nicht ohne viel Bitten und Drängen erhielt als kleine Folge, die ich um 1936 in die damaligen Hefte von ›Kunst und Jugend‹ – unter NS-Regie! – hineinschuggeln konnte ... selbstverständlich ohne geringstes Echo im damaligen kleinen Fachlehrerkreis, von dem sich ›bessere‹ Naturen längst fern hielten.« (Nachlass E. Parnitzke)*

In diesem Brief pries er die potentiellen Anwendungsgebiete der Grunow-Lehre. So dienten ihm ihre Erkenntnisse zur Farbe der graphischen Gestaltung, wobei er die Vorreiterrolle Grunows betonte:

*»Was heute werbetechnisch untersucht ist, dass z.B. nicht weiss, sondern Gelb schwarze Schrift am intensivsten ›trägt‹, war für Frl. G. eine ›biologische Gegebenheit‹. Ich nutze sie seit langem, wenn ich feine graphische Arbeiten zu machen habe; dann dient ein gelbes Papier daneben dazu, das Auge ›aufzufrischen‹ im graphisch empfindlicheren Sehen. Oder ein Blaugrün ist das Mittel, das Auge für [...] Feinabtönungen von Farben [...] zu stärken, und Braun ist die ›Nahrung‹, wenn ein räumliches Sehen zu ›ernähren‹ ist.« (Herv. i. O., ebd.)*

Zum einen betont Parnitzke Grunows zentrale Rolle am Bauhaus, die er selbst nur vermittelt kennen konnte: »Wenn Klee und Kandinsky Schüler am Bauhaus hatten, die unstimmig malten, schickten sie diese zur Grunow« (ebd.). Zum anderen bezeugte er die breite Lehrtätigkeit Grunows nach der Zeit in Weimar:

*»Sie [...] ging in sozusagen Elementarfolgen ihre ›Reihe‹ durch, wobei mal die Farbvorstellung, mal die Klangwirkung (sie sass dabei stets am Flügel) für sie zum Test wurde, der einen ›doppelten Boden‹ hatte (wobei wir davon vorerst nichts ›wussten‹. Frl. G. ersah mit Sicherheit, wo ein Akzent lahmte, wo ein anderer übermässig hervortrat, d.h. konnte mit dieser Diagnose solche Schlüsse auf die persönliche ›Störung‹ ziehen, dass jeder sie dann an den eignen Arbeiten ›sah‹ und niemand ohne Gewinn die weiteren ›Uebungen‹ mitmachte, die auf einen Ausgleich der gewissen schwachen Akzente (und Gesamthaltung darin) zielten. Das war auch Frl. G.s Geheimnis ihres grossen Erfolges in der Behandlung von Grössen der Oper, ob Tenöre, ob Sopranistinnen usw. Sie übte mit ihnen nichts von all dem Spezialkram der Atmungen, Stimm-bildung usw., sondern ersah, wo eine Gesamthaltung zu ›heilen‹ war. Ich war einmal – zu früh kommend zu ›meiner Stunde‹ – Zeuge, wie der Berliner Opernsänger Kirchhoff ›behandelt‹ wurde, wobei er überströmend glücklich war, zu einer*

*bestimmten Mozartarie die Tonfülle zu erreichen aus dem Gesamtgestus der körperlichen ›rechten‹ Haltung, der sich die Stimme dann von selber fügte. ›Machen Sie das zuhause öfter, aber nicht zu lange und intensiv; wenn Sie hier die Position aus ›Terakott‹ und dort aus ›Blau‹ zu Hilfe nehmen, müssen Sie die rechte Stimmbaltung haben. Nicht vom Kopf her singen, sondern aus dem Rückgrat und der Hüfte [...].« (ebd.)*

In seiner Bitte um Veröffentlichung von Grunow-Schriften durch den Studienkreis »Mensch und Farbe« wird die Hoffnung auf eine längst überfällige, breite Rezeption der Grunow-Methode deutlich: »Vielleicht rühren sich dann einmal ›Bauhäusler‹, von denen ich nur sagen kann: es gibt im modernen Malen nicht wenige Züge, an denen natürlich viele der grossen Lehrer unseres Jahrhunderts Anteil haben, an denen aber auch zu spüren ist, was alles ›die Grunow‹ mit auführte [...]« (ebd.).

Selbst veröffentlichte Parnitzke im Jahr 1967 alle zwischen 1935 und 1938 in *Kunst und Jugend* veröffentlichten Artikel Grunows noch einmal in der Zeitschrift *Bildnerische Erziehung*, zusammen mit dem 1944 verfassten Nachruf auf Grunow durch HILDEGARD HEITMEYER und einer kurzen eigenen Vorbemerkung. Dort beklagt er, dass Grunow in Bauhauspublikationen übergangen wurde – durch WALTER GROPIUS sowie auch in JOHANNES ITTENS *Kunst der Farbe* (Parnitzke 1967: 13). Erstaunlicherweise taucht sie allerdings in seinem autobiographischen Text »Von mir aus gesehen« von 1969 ebenfalls nicht mehr auf. Parnitzke scheint sein Engagement für die Erinnerung Grunows zurückgeschraubt zu haben – möglicherweise aufgrund der Misserfolge in dieser Sache, vielleicht aber auch, weil seine Interessen nun anders gelagert waren.

Die vorherigen Kapitel zeigten, wie gut und breit Grunow vernetzt war, und dass ihre Lehre in verschiedenen Kreisen bekannt war und Anwendung fand. Auf Grundlage der dargestellten Beziehungen Grunows zu Personen aus Kunst, Philosophie, Wissenschaft, Pädagogik wird im Folgenden eine Einordnung Grunows in die breitere Kulturgeschichte vorgenommen, um so ein umfassenderes Bild ihrer Theorie und Praxis zu schaffen. → *Kulturbistorischer Kontext: Diskurse und Konzepte*

### Literaturangaben

**Nachlass E. Parnitzke:** Universitätsarchiv der Bauhausuniversität Weimar (unbearbeitetes Konvolut).

**Parnitzke 1967:** Erich Parnitzke, »Gertrud Grunow. Leben und Werk – Vorbemerkung«, in: *Bildnerische Erziehung. Die Zweimonatsschrift* 3, 1967, S. 13.



# **Kulturhistorischer Kontext: Diskurse und Konzepte**

---

GERTRUD GRUNOWS Lehre berührt verschiedene Disziplinen, Themen und Traditionen, die für die Kulturgeschichte der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts prägend waren. Dazu gehören die Zivilisationskritik, die Reformen in der (Kunst-)Pädagogik seit dem 19. Jahrhundert sowie die Körperkultur und Rhythusbewegung – insbesondere auch in Zusammenhang mit Musik und Tanz. Grunows Ideen fügen sich weiterhin in das breite Feld der alternativen Heilkunden ein. Dabei gehen ihre Lehren keineswegs in den virulenten esoterischen Strömungen der Zeit auf. Nicht Auren und Astralkörpern galt ihr Interesse, sondern Fragen der Entwicklungspsychologie. Dabei bewegte sie sich auf der Schnittstelle von wissenschaftlichen und ästhetischen Debatten, zwischen Umweltpsychologie, Psychophysik und Diskursen um die Synästhesie. Mit ihrem Farbkonzept sowie ihrem Zusammendenken von Farbe und Ton bezog sie Position in viel diskutierten Fragen und Untersuchungen zur Harmonie der Farben. → *›Zivilisationskritik: Beschleunigung und Neurasthenie‹*, → *›Schulreformen seit dem 19. Jahrhundert‹*, → *›Körperkultur, rhythmische Gymnastik, Tanz‹*, → *›Farbtherapien und andere Heilkunden‹*, → *›Umweltpsychologie und Psychophysik‹*, → *›Synästhesie in Forschung und Kunst‹*, → *›Farbtheorien, Farbsysteme, Zusammenhänge von Farbe und Ton‹*

# Zivilisationskritik: Beschleunigung und Neurasthenie

GERTRUD GRUNOWS Harmonisierungslehre ist ganz wesentlich vor dem Hintergrund einer modernen, beschleunigten, urbanen Gesellschaft zu verstehen, die als chaotisch und nervös wahrgenommen wurde (Burchert 2018: 59f., Brandstetter 2005). 1902 hatte der frühe Umweltpsychologe WILLY HELLPACH (1877–1955) die umfangreiche Studie *Nervosität und Kultur* publiziert. Darin spricht er im Rekurs auf FRIEDRICH NIETZSCHE (1844–1900) und KARL LAMPRECHT (1856–1915) von »Reizsamkeit« und »Neurasthenie« als typischen Phänomenen der Zeit. Diese seien insbesondere Folge des urbanen Lebens (Hellpach 1902: 17, 21):

*»Die moderne Grossstadt ist sozusagen ein Angstprodukt, und erst allmählich schöpfen wir Atem und suchen nachträglich das missratene Werk umzuflicken. Der hochgesteigerte Verkehr, den die kapitalistische Entwicklung erzeugte, wurde in den engen, lichtarmen Strassen gepfercht, die er mit Lärm und Staub erfüllte.« (ebd.: 36)*

Seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert war »Neurasthenie« als medizinischer Terminus in Gebrauch und bezeichnete als solcher die »Unfähigkeit, den nervösen Kräften der Außenwelt [...] zu widerstehen« (»the inability to resist the nervous forces emanating from the external world [...]«) (Übers. v. LB, Cowan 2008: 8). Damit verbunden war die Diagnose der »Arhythmie«, welche gewissermaßen ein Resultat der Neurasthenie war.

»Arhythmie« bezeichnete in der »Terminologie [...] der zeitgenössischen Medizin Unregelmäßigkeiten des Herzrhythmus und/oder gestörte Reaktionen des Nerven- und Muskelapparates« (Brandstetter 2005: 35). Eben solche Unregelmäßigkeiten behandelte Grunow durch ihre Harmonisierungsübungen:

*»[S]ie [die Gleichgewichtsordnung] liegt dem Rhythmus zugrunde, auf ihr baut sich der Rhythmus auf. Im Rhythmus wohnt durch diese Ordnung die Harmonie, die durch die richtigen guten Verhältnisse ausgemacht wird; und dadurch wirkt dieses in sich rhythmisierende Wesen der Bewegung harmonisierend, hebend und belebend. Diese Harmonie im Rhythmus ist die Harmonie in primärster Form, und sie besteht in der Einheit von Ton und Farbe [...].« (Grunow 1920: 71)*

Grunow sprach davon, dass die ursprüngliche Verbindung mit der Natur »abhanden gekommen« sei »durch zunehmende Zivilisation und schwindende Kultur« (ebd.: 76). Damit formulierte sie eine typische Klage ihrer Zeit, nämlich über den Verlust des »naturgemäßen« Rhythmus.

In »Die Großstädte und das Geistesleben« hatte GEORG SIMMEL 1903 die psychisch-geistigen Implikationen des großstädtischen Lebens durch die »raschen und ununterbrochenen Wechsel äußerer und innerer Eindrücke« beschrieben (Simmel 1995 (1903): 116). Das Urbane stehe in großem Gegensatz zu »Kleinstadt und [...] Landleben, mit dem langsameren, gewohnteren, gleichmäßiger fließenden Rhythmus ihres sinnlich-geistigen Lebensbildes« (ebd.: 117). Einen Umgang

mit dem urbanen, arhythmischen Leben findet der Mensch Simmel zufolge dadurch, dass er nicht mit den »unbewußteren Schichten der Seele« und dem »Gemüt« reagiere, die das Gleichmaß benötigen, sondern mit dem »Verstande« und der »Steigerung des Bewußtseins« den Umwelteinflüssen entgegentrete (ebd.: 17). Insofern werde eine Rationalisierung nötig, die allerdings viele Zeitgenossinnen und Zeitgenossen kritisierten. Bei Simmel heißt es:

*»Die Pünktlichkeit, Berechenbarkeit, Exaktheit, die die Komplikationen und Ausgedehntheiten des großstädtischen Lebens ihm [dem Menschen] aufzwingen, steht nicht nur in engstem Zusammenhange mit ihrem geldwirtschaftlichen und ihrem intellektualistischen Charakter, sondern muß auch die Inhalte des Lebens färben und den Ausschluß jener irrationalen, instinktiven, souveränen Wesenszüge und Impulse begünstigen, die von sich aus die Lebensform bestimmen wollen, statt sie als eine allgemeine, schematisch präzipitierte von außen zu empfangen.« (ebd.: 121)*

Das Leben in der Großstadt gehe dementsprechend mit einem zu bedauernden Verlust von Intuition und Instinkt einher. Dabei handelte es sich um eine zeittypische kulturpessimistische Position. Grunows Unterricht reagierte auf diese Zeitkritik und setzte sich zum Ziel, »das selbsttätige Empfinden und Erleben aus dem Unbewußten« zu reaktivieren und zu pflegen (Grunow 1923: 80). Diese Diskurse sind auch im Zusammenhang mit pädagogischen Konzepten im frühen 20. Jahrhundert und in der NS-Zeit bereits identifiziert worden. → *Grunow, Erich Parnitzke und Kunst und Jugend zur NS-Zeit* Die vorbewussten Dimensionen der Wahrnehmung interessierten Grunow auch in der Zusammenarbeit mit Heinz Werner in den Bereichen der Entwicklungspsychologie und Synästhesieforschung. → *Grunow und Heinz Werner: Entwicklungspsychologie und Synästhesie*

Grunows Schülerinnen und Schüler sollten für das Leben in einer keineswegs harmonischen Umwelt gewappnet werden. In die erwähnten Kontexte hatte auch der Verleger EUGEN DIEDERICH die Grunow-Lehre eingeordnet und 1920 in der Zeitschrift *Die Tat* beschrieben:

*»Was bezwecken nun diese Übungen? Sie sind der Weg zum Finden von naturhaften Grundformen und wollen zugleich die Ordnung im Menschen herstellen, d. h. eine gesetzmäßige Auswirkung der äußeren Eindrücke auf die Seele, so daß die ordnenden Kräfte des Geistes nicht in Versuchung kommen, die ordnenden Kräfte der Seele zu vergewaltigen, sondern von der Seele aus ihre Impulse empfangen.« (Diederichs 1920: 137)*

Das Ausschalten der Ratio und die Einstellung auf das reine Empfinden erkannte Diederichs als wichtiges Anliegen an:

*»Eines ist sicher, wir Menschen haben ganz und gar verlernt, uns auf unsere fließenden natürlichen Kräfte einzustellen und ihrem treibenden Willen zu lauschen. Wir sind auf ewiger Suche nach neuen Theorien, die uns und unser Leben zu etwas Ganzem machen sollen. Die Weisheit, die unsere historische Erkenntnis uns gab, ist zerschellt. Wissend ist unser Körper. Wenn wir neue Formen suchen, müssen sie in uns wiedergeboren werden aus der Totalität des Erlebens, dem Alleinsgefühl von Natur und Geist. Der Weg ist: zuerst irrational und später steigend rational.« (ebd.)*

Die Rückbesinnung auf den Körper und auf das Erleben war grundlegend. Allerdings sollte die Rationalität nicht ganz aufgegeben, sondern später wieder hinzugenommen werden, sobald die körperlich-seelischen Voraussetzungen dafür geschaffen waren. Dies entspricht dem Prinzip der ›3. Ordnung‹ der Gleichgewichtslehre, wie sie v.a. aus dem Schülerkreis Grunows überliefert ist. → *Die drei Ordnungen des Kreises*

Als Antwort auf die empfundene Vorherrschaft des Intellekts, die Verkümmern der Intuition und den Verlust des ›natürlichen Rhythmus‹ entwickelten sich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts vielfältige Formen der Körperkultur, der rhythmischen Gymnastik und des Tanzes. → *Körperkultur, rhythmische Gymnastik, Tanz* Weiterhin entstanden Refugien und Orte für alternative Lebensweisen wie der abgelegene Monte Verità bei Ascona und Heterotopien innerhalb des Urbanen wie die Gartenstadt Dresden-Hellerau. Gemeinsam mit OTTO NEBEL hatte HILDEGARD HEITMEYER sich einige Zeit auf dem Monte Verità aufgehalten, ebenso wie z. B. PAUL KLEE, WASSILY KANDINSKY und LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY (Hüneke 1990: 177; Kneubühler 1980: 170–173). In Dresden-Hellerau hatte Heitmeyer außerdem ihre Ausbildung bei ÉMILE JACQUES-DALCROZE absolviert. An diesen und anderen Orten wollte man durch entsprechende Lebens- und Übungspraktiken zu einem ursprünglichen Rhythmus zurückfinden.

Grunow selbst erscheint hingegen als genuine Großstädterin: So blieb sie nicht im kleinen Remscheid, sondern lebte in Berlin, Hamburg und London. Folglich waren auch ihre Schülerinnen und Schüler vom großstädtischen Leben geprägt. Im kleineren Weimar ist der Anwendungsbereich der Grunow-Lehre zudem vor dem Hintergrund der durch Kriegserfahrungen traumatisierten Schüler am Bauhaus zu sehen. Nicht wenige traten mit seelischen wie auch körperlichen Schädigungen in die Schule ein. Grunows heilpädagogischer Ansatz, Seele, Körper und Geist wieder ins Gleichgewicht zu setzen, entstand freilich nicht im luftleeren Raum, sondern hat seine Vorgeschichte in Reformen der Pädagogik seit dem 19. Jahrhundert. → *Schulreformen seit dem 19. Jahrhundert*

### Literaturangaben

- Brandstetter 2005:** Gabriele Brandstetter, »Rhythmus als Lebensanschauung: Zum Bewegungsdiskurs um 1900«, in: Christa Brüstle (Hg.), *Aus dem Takt: Rhythmus in Kunst, Kultur und Natur*, Bielefeld 2005, S. 33–44.
- Burchert 2018:** Linn Burchert, »Atem- und Pulsbilder: (Bio-)Rhythmisches Arbeiten am Bild«, in: Christoph Büttner/Carolin Piotrowski (Hg.), *Im Rhythmus. Entwürfe alternativer Arbeitsweisen um 1900 und in der Gegenwart*, München 2018, S. 59–76.
- Cowan 2008:** Michael Cowan, *Cult of the Will: Nervousness and German Modernity*, Philadelphia 2008.
- Diederichs 1920:** Eugen Diederichs, »Unterbewußtsein und Form«, in: *Die Tat. Monatsschrift für die Zukunft deutscher Kultur* 2, Mai 1920, S. 126–137.
- Grunow 1923:** »Der Aufbau der lebendigen Form durch Farbe, Form, Ton«, Ausst.-Kat. *Staatliches Bauhaus Weimar 1919 bis 1923*, hrsg. v. Karl Nierendorf, Weimar 1923, S. 20–23 [Radrizzani 2004, S. 77–81].
- Grunow 1920:** Gertrud Grunow, »Bericht an das Kurhaus »Waldesheim« Düsseldorf-Grafenheim 1920«, in: Radrizzani 2004, S. 70–76 [zu Lebzeiten unveröffentlichtes Typoskript im Umfang von 12 Seiten, redigiert und abgedruckt].
- Hellpach 1902:** Willy Hellpach, *Nervosität und Kultur*, Berlin 1902.
- Hüneke 1990:** Andreas Hüneke (Hg.), *Oskar Schlemmer. Idealist der Form. Briefe, Tagebücher, Schriften 1912–1943*, Leipzig 1990.
- Kneubühler 1980:** Theo Kneubühler, »Die Künstler und Schriftsteller und das Tessin (von 1900 bis zur Gegenwart)«, in: Ausst.-Kat. *Monte Verità: Berg der Wahrheit: Lokale Anthropologie als Beitrag zur Wiederentdeckung einer neuzeitlichen sakralen Topographie*, Museum Villa Stuck München, Mailand 1980, S. 136–178.
- Radrizzani 2004:** René Radrizzani, *Die Grunow-Lehre: Die bewegende Kraft von Klang und Farbe*, Wilhelmshaven 2004.
- Simmel 1995 (1903):** Georg Simmel: »Die Großstädte und das Geistesleben«, in: *Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908*, Band 1 (= Georg Simmel Gesamtausgabe Band 7), hrsg. von Rüdiger Kramme und Otthein Rammstedt, Frankfurt am Main 1995, S. 116–131.

# Schulreformen seit dem 19. Jahrhundert

---

GERTRUD GRUNOWS Unterricht war von einem heilpädagogischen Ansatz geleitet, der darauf abzielte, ihre Schülerinnen und Schüler in ein psycho-physisches Gleichgewicht zu versetzen, ihnen körperliche wie seelische Verhärtungen zu nehmen und sie so rundum flexibler zu machen und zu lockern. Diese Ansätze, die bislang mit Blick auf das Bauhaus insbesondere durch RAINER K. WICK und vorrangig am Beispiel JOHANNES ITTENS diskutiert wurden (Wick 2012, Wick 2009, Wick 1997), gehen auf die pädagogischen Reformideen seit dem 18. Jahrhundert zurück (Oelkers 1998). Diese Ansätze vertrat auch Walter Gropius am frühen Bauhaus (Wick 2009: 135–138). → *Grunow und Walter Gropius*

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts rückte die »körperliche Gesundheit« der – meist männlichen – Schüler in den Vordergrund. Während allerdings in den früher umgesetzten Reformen »geregelter Gymnastik« und »militärische [sic] Erziehung der Jugend« als Ausgleich zur intellektuellen Arbeit auf das Programm traten (Rudolf Virchow zit. in Oelkers 1998: 42), entwarf die Reformpädagogik um 1900 »sanftere« Methoden. Diese zielten auf die Ausbildung des sogenannten »ganzen Menschen«, der nicht einseitig, sondern seelisch, körperlich und intellektuell ausgebildet wurde. Wesentliche Ansätze gingen auf JEAN-JACQUES ROUSSEAU (1712–1778), JOHANN HEINRICH PESTALOZZI (1746–1827), FRIEDRICH FRÖBEL (1782–1852), GEORG KERSCHENSTEINER (1854–1932) sowie MARIA MONTESSORI (1870–1952) zurück. Besondere Bekanntheit haben die bis heute existenten Waldorf-Schulen erlangt, welche Rudolf Steiner seit 1919 begründete.

Auf das späte 19. Jahrhundert geht außerdem die sog. »Kunsterziehungsbewegung« zurück, die grundlegend für das Bauhaus wurde, welches sich schließlich dezidiert nicht an der traditionellen akademischen Ausbildung orientierte. Im Rahmen der Kunsterziehungsbewegung wurde der »Ruf nach einer Reform des veralteten Zeichenunterrichts, nach Handfertigkeitserziehung und Geschmacksbildung« laut (Kerbs 1998: 369). Man übte auch hier »Kritik an der alten Lernschule [...], die dem Kind seine geistige und körperliche Bewegungsfreiheit verweigerte und seine schöpferischen Potentiale brachliegen ließ«. Weiterhin wurde »die künstlerische Kreativität des Kindes, sein eigenständiges Ausdrucksvermögen in den Blickpunkt des pädagogischen Interesses gerückt« (ebd.: 376).

Die individuelle Hinwendung zu den Schülerinnen und Schülern findet sich auch im pädagogischen Konzept Ittens. So schreibt er in »Pädagogische Fragmente einer Formenlehre« (1930): »Jeder Lernende ist ein Erziehungsproblem für sich! Seine Arbeit wird wertvoll in dem Maße, wie sie individuell, einmalig, ursprünglich getan wird« (A. Itten/Rotzler 1972: 232), und weiter:

»Der Mensch selbst als ein aufzubauendes, entwicklungsfähiges Wesen schien mir Aufgabe meiner pädagogischen Bemühungen. Sinnesentwicklungen, Steigerung der Denkfähigkeit und des seelischen Erlebens, Lockerung und Durchbildung der körperlichen Organe und Funktionen sind die Mittel und Wege für den erzieherisch verantwortungsbewußten Lehrer.« (ebd.)

Diesen Ansatz, auf jede Schülerin und jeden Schüler einzeln und individuell einzugehen, praktizierte auch Grunow. → *Lehrsystem und Übungspraxis*

Nicht zu vernachlässigen ist dabei, dass Itten und andere Pädagogen dabei Phrenologie (Schädelkunde) und Physiognomik einbezogen: Die Physiognomie, so schreibt Itten 1938 in »Zwölf Thesen zu meinem Unterricht«, liefere dem Pädagogen »jene wichtigen Einblicke in die Wesensart seiner Schüler, die ihn befähigen, gerecht und allseitig wirksam zu lehren« (A. Itten/Rotzler 1972: 243). Schon im Vorfeld der NS-Zeit, seit 1933 aber umso stärker, dienten phrenologische und physiognomische Ansätze zur Diskriminierung bestimmter »Menschentypen« und »Rassen« hinsichtlich ihrer körperlichen, psychischen und geistigen Dispositionen. Bei Grunow finden sich diese Ansätze in den überlieferten Publikationen nicht.

Ein weiterer Unterschied zwischen Grunow und Itten liegt in der Art und Weise der körperlichen Betätigung: Während sich die Schülerinnen und Schüler bei Itten körperlich tatsächlich verausgabten – d.h. turnten und Gymnastik betrieben (Tagebuch, 2. März 1918, in: A. Itten/Rotzler 1972: 52) –, kümmerte sich Grunow um die sanftere Form der »Harmonisierung«. Die Bewegungen im Unterricht standen dabei offenbar auch dem Tanz näher als anderen Formen körperlicher Bewegung.

→ *Körperkultur, rhythmische Gymnastik, Tanz*

### Literaturangaben

**Kerbs 1998:** Diethart Kerbs, »Kunsterziehungsbewegung«, in: Diethart Kerbs/Jürgen Reulecke (Hg.), *Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880–1933*, Wuppertal 1998, S. 369–378.

**Oelkers 1998:** Jürgen Oelkers, »Physiologie, Pädagogik und Schulreform im 19. Jahrhundert«, in: Philipp Sarasin/Jakob Tanner (Hg.), *Physiologie und industrielle Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1998, S. 245–285.

**A. Itten/Rotzler 1972:** Anneliese Itten/Willy Rotzler (Hg.), *Johannes Itten. Werke und Schriften*, Zürich 1972.

**Wick 2012:** Rainer K. Wick, »Itten und die Reformpädagogik«, in: Dolores Denaro (Hg.), *Johannes Itten. Wege zur Kunst*, Ostfildern-Ruit 2002, S. 232–243.

**Wick 2009:** Rainer K. Wick, *Bauhaus: Kunst und Pädagogik*, Oberhausen 2009.

**Wick 1997:** Rainer K. Wick, *Johannes Itten: Kunstpädagogik als Erlebnispädagogik*, Lüneburg 1997.



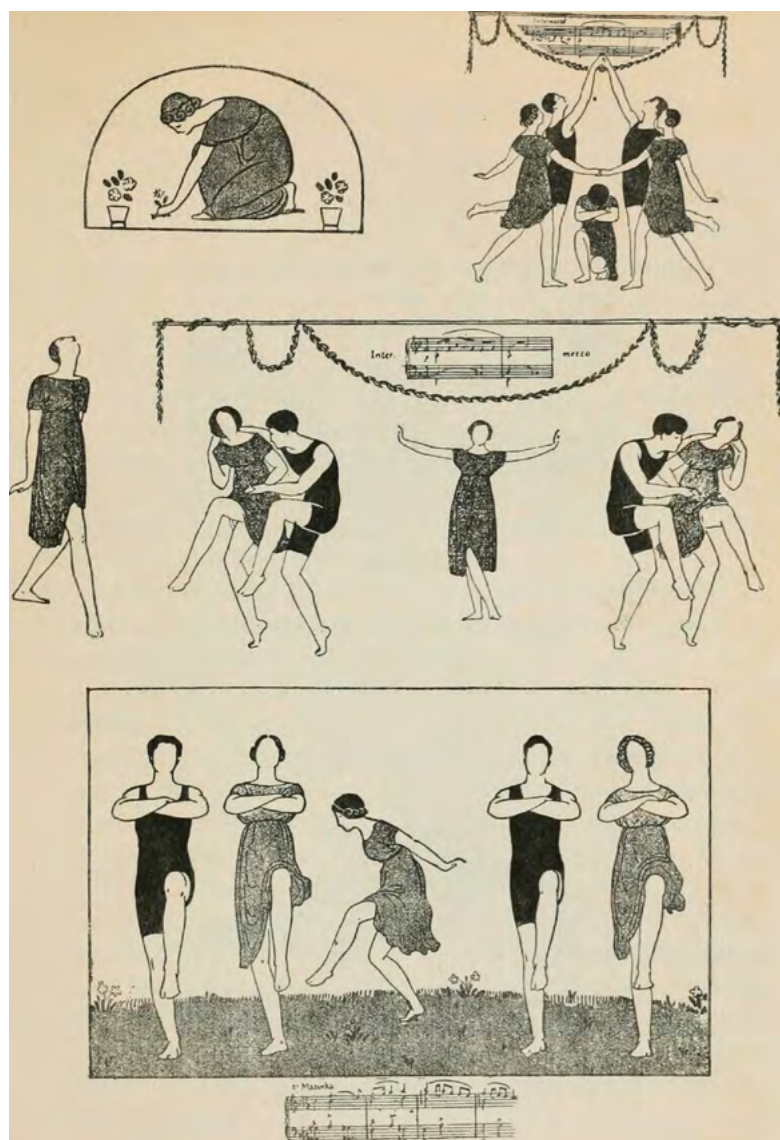
# Körperkultur, rhythmische Gymnastik, Tanz

Der Körper gewann in vielfältigen Weisen an Bedeutung in kulturellen Praktiken seit etwa 1900. Diese Bewegungspraktiken standen im Kontext einer sich entwickelnden bürgerlichen Freizeitkultur, aber auch in Zusammenhang mit Reformen in der Schul- und Kunstpädagogik sowie verschiedenen künstlerischen Ausdrucksformen. Die Bewegungskultur der Zeit umfasste »Sport, Turnen und Körperkultur« und damit beispielsweise Fußball, gemeinschaftliches Turnen in Vereinen, Bodybuilding, Gymnastik, Yoga und Tanz (Wedemeyer-Kolwe 2005). Die Praktiken unterschieden sich u.a. dadurch, in welcher Weise Aspekte wie »Leistung«, ein kompetitiver »gemeinschaftsorientierte[r] nationale[r] Rahmen« sowie Ideale des »ästhetischen, gesunden und muskulösen« Körpers wesentlich waren (ebd.).

Die um 1900 entstehende Körperkultur, die von Sport und Turnen zu differenzieren ist, orientierte sich zunächst an JOHANN HEINRICH PESTALOZZI'S »Elementargymnastik«, die zentral für die Schulreformen ab 1900 war. → »Schulreformen seit dem 19. Jahrhundert« Die »Elementargymnastik« sollte zur »vollkommenen Einheit und Harmonie mit Geist und Herz« führen, jedoch wurde diese von den Rhythmikerinnen und Rhythmikern abgewandelt: »Was bei Pestalozzi noch als festgelegte Gelenkübungen erscheint, wird in der sich daraus speisenden Atem- und Leibespädagogik eine spontane, freie, körperliche Bewegung, die den natürlichen Rhythmus vor dem Hintergrund einer Kultur- und Zivilisationskritik fördert« (Streit 2015: 123). Dieses Ideal der »freien«, »natürlichen« Bewegung wurde zwar ins Zentrum der Körper- und Rhythmuskultur gestellt, allerdings differieren die verschiedenen Praktiken darin, wie viel »Spontaneität« und »Freiheit« sie der Ausübung von Körperbewegungen tatsächlich einräumen. Das Spannungsfeld zwischen individueller Ausgestaltung und Anleitung stellt sich auch bei GERTRUD GRUNOW. Damit in Zusammenhang steht zudem immer die Frage, welche Bewegungen als »natürlich« und welche als »unnatürlich« angesehen wurden – d.h. die Frage nach zeit- und kulturspezifischen Konstruktionen von »Natürlichkeit«.

Ein wesentlicher Ausgangspunkt war neben Pestalozzi der französische Pädagoge FRANÇOIS DELSARTE (1811–1871) (Senti-Schmidlin 2007: 14). An ihm orientierte sich etwa ÉMILE JAQUES-DALCROZE, bei dem sowohl Grunow als auch HILDEGARD HEITMEYER in die Lehre gegangen waren. Der Musikpädagoge Dalcroze hatte sich zum Ziel gesetzt, die »musikalische Ausbildung« zu reformieren, »nachdem er bei den meisten seiner Schüler eine hochgradige Arhythmie diagnostizierte, die er auf ein gestörtes Gleichgewicht zwischen geistigen und körperlichen Kräften zurückführte« (Gruß 2017: 138.). Der generelle Ansatz der Grunow-Lehre ist somit bereits bei Dalcroze angelegt. Dalcroze ging davon aus, dass »körperliche Erfahrung von Bewegung [...] sich auf das musikalische Bewusstsein« auswirke (Senti-Schmidlin 2007: 18). Daher konzipierte er ein »rhythmisches-gymnastisches Training«, das der »Beherrschung des körperlichen Ausdrucks« diene (ebd.: 19). So ließ er Musik durch Körperbewegungen »visualisieren« und verstand seine Schülerinnen

und Schüler als bewegte und belebte Plastik (*»plastique animée«*). In diesem Zusammenhang findet sich bei Jaques-Dalcroze zudem das Konzept der »inneren Musik«. Denn auf einer weiteren Stufe der Praxis sollte die »belebte Plastik [...] dazu übergehen, »Bewegungsformen zu gestalten ohne Beihilfe äußerer Töne, allein vermöge der ihr innewohnenden Musik« (Dalcroze zit. n. Giertz 1975: 92) (Abb. 20).



© Wikimedia

Abb. 20: Émile Jaques Dalcroze, *Das Dalcroze-System*, aus: Huntly Carter, *Der neue Geist in Drama und Kunst*, London 1912, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The\\_new\\_spirit\\_in\\_drama\\_and\\_art\\_\(1912\)\\_14594488850.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_new_spirit_in_drama_and_art_(1912)_14594488850.jpg).

Anders als etwa bei Grunow waren öffentliche Vorführungen für Jaques-Dalcroze ein zentraler Bestandteil der Praxis – z. B. im Festspielhaus der Gartenstadt Dresden-Hellerau. War der Ausgangspunkt beider Lehren sehr ähnlich, zeigen sich im Detail doch Differenzen, welche von den Zeitgenossinnen und Zeitgenossen ebenfalls wahrgenommen wurden. So hatte Heitmeyer zur Erklärung der Grunow-Lehre 1920 geschrieben:

*»Ich möchte zum Vergleich Jaques-Dalcroze anführen, der auch den Klang als Erziehungsmittel genommen hat und nach einem angewandten musikalischen Rhythmus und nach einem angewandten musikalischen Rhythmus und nach festgelegten Bewegungen den Körper erzieht, der aber nicht auf das allereinfachste zurückgeht, d.h. durch das Erlebnis nur eines einzelnen Tones den Rhythmus der natürlichen Bewegung selbst finden und sich entwickeln läßt.« (Heitmeyer 1920: 929)*

Im Vergleich zu Grunow standen bei Jaques-Dalcroze festgelegte Bewegungsabläufe im Vordergrund. Heitmeyer, die beide Lehren selbst praktiziert hatte, sah den zentralen Unterschied somit darin, dass Grunows Lehre das individuelle Empfinden und Erleben in den Fokus stellte. Die Tatsache, dass es keine Aufführungspraxis gab, stützt diese Differenzierung. Bei EUGEN DIEDERICHs findet sich eine ähnliche Feststellung zur Grunow'schen Übungspraxis:

*»Im Handumdrehen befinden sich fast alle in voller Bewegung, die bei jedem individuell verschieden ist. Nicht etwa rhythmische Bewegungen à la Dalcroze kommen dabei heraus, im Gegenteil, deutlich ist der gehemmte Intellektualist von dem strömenden naiven Menschen zu unterscheiden, deutlich die Wesensart der Frau von der des Mannes. Wie ein Unerlöster hält da ein Intellektualist die Hände vor die Augen und bewegt sich schlüpfenden Schrittes, während der gelöste Mensch sich in steter rhythmischer Bewegung von Händen und Beinen befindet.« (Diederichs 1920: 136)*

Die Individualität der Schülerinnen und Schüler stellte insofern den Ausgangspunkt für Grunow dar. Dennoch entwickelte sie ein System, das die Impulse, die bestimmte Farben und Töne auslösen, genau definiert (vgl. Tab. 2). Innerhalb dieser Grenzen waren aber offenbar individuelle Unterschiede möglich (vgl. die Diskussion unter [→Grunow, der Musiktheoretiker Hans Kayser und die Sphärenharmonie](#)).

Insofern es sowohl Jaques-Dalcroze als auch Grunow darum ging, ihren Schülerinnen und Schülern den Zugang zu einem als »natürlich« und »ursprünglich« verstandenen Rhythmus zu ermöglichen, galt es zunächst zu definieren, was denn »natürlich« und »ursprünglich« sei. Jaques-Dalcroze allerdings wurde von Zeitgenossen wie etwa RUDOLF LABAN ein Unterricht der »Taktdisziplin« vorgeworfen, der mit einem natürlichen Rhythmus nichts gemein habe (Osten 2009: 165). Tatsächlich enthielt das »Übungssystem« wohl vorrangig »metrische, akzentuierende und

gymnastische Übungen sowie Betonungsverschiebungen, Taktwechsel und Varianten der Dynamik in der Führung der Gliedmassen« (Senti-Schmidlin 2007: 19). Es ging im Unterricht darum, bestimmte Gesetzmäßigkeiten und Bewegungsabläufe zu verinnerlichen und schließlich automatisch abrufen zu können (Gruß 2017: 139): Diese Bewegungen wurden von den Schülerinnen und Schülern nicht selbst gefunden, sondern als feststehende Gesetzmäßigkeiten gelehrt. MELANIE GRUSS spricht davon, dass die Umwandlung von ›musikalischen Impulsen‹ in Körperbewegungen bei Jaques-Dalcroze in der Übungspraxis »intensiviert, beschleunigt und letztlich automatisiert werden sollte, so dass die Übersetzung unbewusst und ›zwangsläufig‹ abläuft« (ebd.). Solche festen Choreographien, die streng zeitlich genau getaktet sind, finden sich bei Grunow nicht. Obwohl sie ebenfalls ein Bewegungssystem entwarf, ging es bei Gleichgewichtsstellungen darum, in bestimmten Positionen nach einer individuellen Suchbewegung zunächst anzukommen, diese für einige Zeit zu halten und auf sich wirken zu lassen.

Grunows Gleichgewichtsübungen sind insofern von den körperkulturellen Auführungspraktiken der Zeit zu unterscheiden – nicht nur von den Inszenierungen Jaques-Dalcrozes in Hellerau und andernorts, sondern auch von der Eurythmie nach RUDOLF STEINER (1861–1925) sowie dem Ausdruckstanz. Steiner wählte allerdings durchaus einen ähnlichen Ansatzpunkt wie Grunow und Jaques-Dalcroze. So wollte er »durch rhythmische Bewegungen, das Ätherische anregend und stärkend, gesundende und heilende Wirkungen hervorrufen« (Clara Smits im Gespräch mit Steiner, Froböse/Froböse 1998: 8). Ein wesentlicher Unterschied liegt in der Betonung des Ätherischen bei Steiner: In Auseinandersetzung mit Lehren der Theosophie hatte er die Anthroposophie entwickelt, und zwischen dem physischen, dem astralen und dem ätherischen Leib unterschieden (vgl. Steiner 1985: 145–170). Im Wesentlichen ging es auch ihm um ein »gesetzmäßiges, harmonisches Einfügen von Menschen« in das Ganze des Kosmos, wie es neben Grunow auch HANS KAYSER stark gemacht hatte (Froböse/Froböse 1998: 56). Diese typisch esoterische Sprache findet sich bei Grunow nicht, die eher das Un- und Vorbewusste betonte und psychologische Begrifflichkeiten wählte. Der Zusammenhang von Mensch und Kosmos war jedoch für sie ebenso grundlegend (Grunow 1920: 70).

Die Beziehung zum Kosmos war auch für die US-amerikanische Ausdruckstänzerin ISADORA DUNCAN (1877–1927) zentral, die vorrangig in Deutschland wirkte. Ihre Tanzbewegungen orientierten sich an »der Bewegung der Wellen, der Winde und der Erde« (»[t]he movement of waves, of winds, of the earth«) (Übers. v. LB, Duncan 1903: 12). Generell ging es ihr um eine Art von Tanz, »in dem der Körper ohne Korsett und ohne strikten Bewegungscode, mit einfachem Schrittvokabular und in freien, wie improvisiert wirkenden Gebärden den Gefühlen, Stimmungen und Naturimpressionen Ausdruck [...] verlieh« (Brandstetter 1998: 453). Im Vordergrund standen so »natürliche« Fließbewegungen. Die Tänzerin GRET PALUCCA (1902–1993) betonte ebenfalls, dass ihr Tanz auf Naturgesetzmäßigkeiten beruhe

(Palucca zit. n. Senti-Schmidlin 2007: 34). Für Palucca hatten sich am Bauhaus Künstler wie WASSILY KANDINSKY, PAUL KLEE und LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY sehr interessiert (ebd.: 77).

Das Spezifische an Grunows Praxis war mithin, dass sie weder Eurythmie- noch Tanzaufführung darstellte, sondern auf diese und andere Körperpraktiken vorbereiten konnte – d.h. die Voraussetzungen für diese schaffte. So hatte auch ihre Assistentin Heitmeyer betont, dass der Unterricht als »eine Vorbereitung für Tänzer und die wirkliche Tanzkunst« dienen könne (Heitmeyer 1920: 929, Radrizzani 2004: 114), insofern fließende Bewegungen in den neuen Formen des Tanzes relevant wurden und dem Arhythmischen und Nervösen entgegengesetzt wurden. GUNTA STÖLZL hatte die ersten Unterrichtseinheiten bei Grunow als »rhythmische[...] Tanzstunden« bezeichnet (Tagebucheintrag, November 1919, zit. n. Radewaldt/Stadler 1998: 22). Und auch Eugen Diederichs stellte einen Bezug zu den tänzerischen »Mysterienkulte[n] der alten Griechen« her, deren Ziel ein »greifbares Sichtbarwerden des unbewußten Gestaltungsdranges« war (Diederichs 1920: 136).

Grunows Lehre war allerdings nicht allein mit pädagogischen Reformen und der Körperkultur der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts eng verbunden. Ihre Bezüge reichen viel weiter – von farbtherapeutischen Ideen über die entstehende Umweltpsychologie bis hin zu wissenschaftlichen und künstlerischen Positionen zu Synästhesie und Farbe. → »Farbtherapien und andere Heilkunden«, → »Umweltpsychologie und Psychophysik«, → »Synästhesie in Forschung und Kunst«, → »Farbtheorien, Farbsysteme, Zusammenhänge von Farbe und Ton«

## Literaturangaben

- Brandstetter 1998:** Diethart Kerbs/Jürgen Reulecke, *Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880–1933*, Wuppertal 1998, S. 451–463.
- Diederichs 1920:** Eugen Diederichs, »Unterbewußtsein und Form«, in: *Die Tat. Monatsschrift für die Zukunft deutscher Kultur* 2, Mai 1920, S. 126–137.
- Froböse/Froböse 1998:** Edwin Froböse/Eva Froböse (Hg.), *Die Entstehung und Entwicklung der Eurythmie* (= *Werke Rudolf Steiners in der Gesamtausgabe*, Bd. 2), Dornach 1998.
- Giertz 1975:** Gernot Giertz, *Kultus ohne Götter. Émile Jaques-Dalcroze und Adolphe Appia. Der Versuch einer Theaterreform auf der Grundlage der Rhythmischen Gymnastik*, München 1975.
- Grunow 1920:** Gertrud Grunow, »Bericht an das Kurhaus »Waldesheim« Düsseldorf-Grafenheim 1920«, in: Radrizzani 2004, S. 70–76 [zu Lebzeiten unveröffentlichtes Typoskript im Umfang von 12 Seiten, redigiert und abgedruckt].
- Gruß 2017:** Melanie Gruß, *Synästhesie als Diskurs. Eine Sehnsuchts- und Denkfigur zwischen Kunst, Medien und Wissenschaft*, Bielefeld 2017.
- Heitmeyer 1920:** Hildegard Heitmeyer, »Ordnung durch Farbe und Klang«, in: *Die Tat. Monatsschrift für die Zukunft deutscher Kultur* 11, März 1920, S. 929–932.

- Osten 2009:** Marion von Osten, »Dancing the Class Away. Zum Erziehungskonzept postfordistischer Tanzfilmprojekte«, in: Inge Baxmann u. a. (Hg.), *Arbeit und Rhythmus. Lebensformen im Wandel*, München 2009, S. 147–169.
- Radewaldt/Stadler 1998:** Ingrid Radewaldt/Monika Stadler, »Gunta Stölzl. Biographie«, in: Ausst.-Kat. *Gunta Stölzl. Meisterin am Bauhaus Dessau. Textilien, Textilentwürfe und freie Arbeiten 1915–1983*, Stiftung Bauhaus Dessau/Städtische Kunstsammlungen Chemnitz/Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg 1998, S. 10–86.
- Radrizzani 2004:** René Radrizzani, *Die Grunow-Lehre: Die bewegende Kraft von Klang und Farbe*, Wilhelmshaven 2004.
- Senti-Schmidlin 2007:** Verena Senti-Schmidlin, *Rhythmus und Tanz in der Malerei. Zur Bewegungsästhetik im Werk von Ferdinand Hodler und Ludwig von Hofmann*, Hildesheim/Zürich/New York 2007.
- Steiner 1985:** Rudolf Steiner, *Arbeitsfelder der Anthroposophie. Medizin und Pädagogik. Vorträge und Aufsätze*, Frankfurt/Main 1985.
- Streit 2015:** Eva Streit, *Die Itten-Schule Berlin. Geschichte und Dokumente einer privaten Kunstschule neben dem Bauhaus*, Berlin 2015.
- Wedemeyer-Kolwe 2005:** Bernd Wedemeyer-Kolwe, »Ein Ereignis für den ganzen Westen«. Körperkultur in Weimar zwischen Öffentlichkeit, Kunst und Kultur«, in: Michael Cowan/Kai Marcel Sicks (Hg.), *Leibhaftige Moderne. Körper in Kunst und Massenmedien 1918 bis 1933*, Bielefeld 2005, S. 187–199.

# Farbtherapien und andere Heilkunden

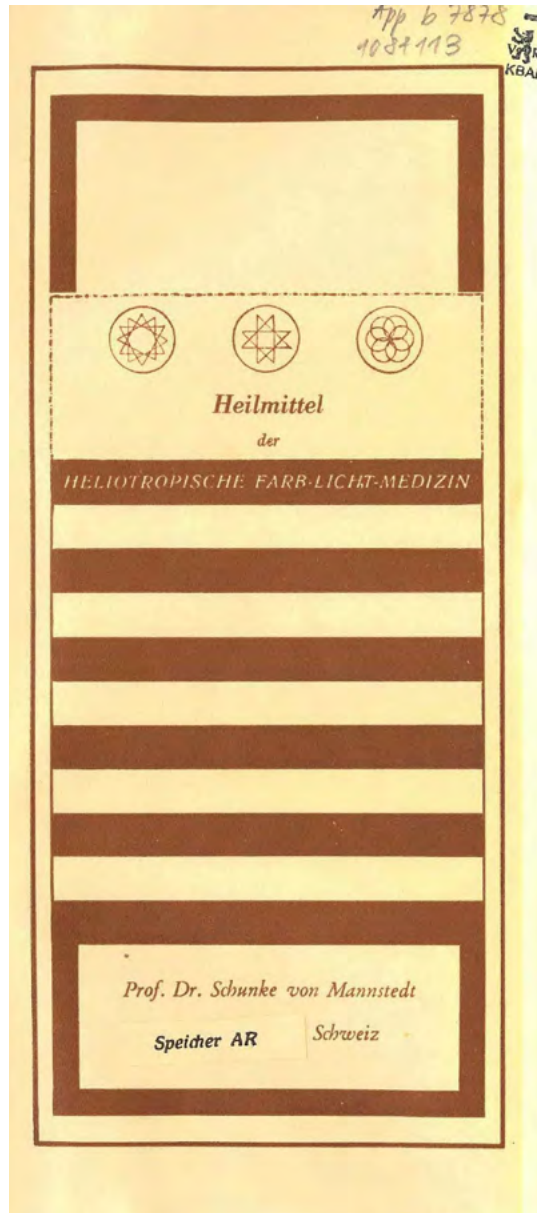
GERTRUD GRUNOWS Unterricht basierte auf der Annahme, dass die Wahrnehmung bzw. die bloße innere Empfindung von Farben eine heilende Wirkung entfalten könne. Daraus ergibt sich eine Verbindung zu den Ansätzen der Chromotherapie, die im 19. Jahrhundert entwickelt und zunehmend praktiziert wurde (Howat 1938: 3). In den 1910er Jahren hatten Farbtherapien in Deutschland große Popularität erlangt (Gage 2006: 81). Künstler wie WASSILY KANDINSKY und JOHANNES ITTEN waren daran interessiert und stellten ausgehend von der Chromotherapie Überlegungen zur Wirkung von Farben in der Kunst an (Burchert 2019b, Leonhard 2006: 77). In Kandinskys Besitz befand sich etwa die Schrift *Die Kräfte der Farben* (1906) von ANDREW OSBORNE-EAVES (genaue Lebensdaten unbekannt), in der die Grundlagen und Praktiken der Chromotherapie erklärt werden. In Kandinskys *Über das Geistige in der Kunst* heißt es:

*»Wer von Chromotherapie gehört hat, weiß, daß das farbige Licht eine ganz besondere Wirkung auf den Körper verursachen kann. Es wurde verschiedentlich versucht, diese Kraft der Farbe auszunützen und bei verschiedenen Nervenkrankheiten anzuwenden, wobei man wieder bemerkte, daß das rote Licht belebend, aufregend und auch auf das Herz wirkt, das blaue dagegen zu zeitlicher Paralyse führen kann.«*  
(Kandinsky 1952 (1911): 64)

Die Chromotherapie reagierte insofern – ähnlich wie Rhythmusbewegung und Körperkultur – u. a. auf Nervenkrankheiten, die seit der Jahrhundertwende im Kontext von Neurasthenie und Arrhythmie viel debattiert wurden. → *Zivilisationskritik: Beschleunigung und Neurasthenie*

Grunows Farbentheorie basierte allerdings nicht allein und nicht vorrangig auf polaren Prinzipien von Belebung und Beruhigung, sondern auf der generellen Annahme, dass der menschliche Organismus aus Äquivalenten zu Farben bestehe. Insofern hatte sie Farbe als ›lebendige Kraft‹ in das Zentrum ihrer Lehre gestellt (Grunow 1923: 20). Für eine gesunde Psyche und einen gesunden Körper mussten die Farben im Menschen im Gleichgewicht sein. Auch Osborne-Eaves zufolge lag die Ursache von Krankheit im »Mangel an Harmonie im Organismus« bzw. im »Mangel an einer bestimmten Farbe, die zu liefern der Zweck der Chromopathie ist« (Osborne Eaves 1931: 6). Die Therapien konnten durch farbige Glasscheiben, aber auch durch farbig bestrahltes Wasser erfolgen (ebd.: 7). Auf letztere Praxis hatte sich der ehemalige Grunow-Schüler GERHARD SCHUNKE spezialisiert: In seinem Artikel »Der Krebs und seine Farb- und Hell-Dunkel-Therapie« erläutert Schunke, dass er seine Heilmittel mit »entsprechenden Bestrahlungen durch farbiges Höhensonnen-Licht her[...]stellt« (Schunke 1953b: 12) (Abb. 21). → *Grunow und der Maler/Naturbeiler Gerhard Schunke*





© Kantonsbibliothek Appenzel Auser rhoden.

Abb. 21: Deckblatt der Broschüre »Heilmittel der Heliotropische Farb-Licht-Medizin« von Prof. Dr. Schunke von Mannstedt, 1950er Jahre.

Osborne-Eaves betonte weiterhin die Bedeutung der »Gedankenkraft« für die Heilung von Krankheiten. Dabei ging er davon aus, dass alles Leben »nichts als Vibration« sei (Osborne-Eaves 1931: 34). In seinem Ansatz finden sich viele Parallelen zur Grunow-Lehre:



*»Sind Vibrationen harmonisch, dann tritt Gesundheit in die Erscheinung. Unharmonische Vibrationen erscheinen als Krankheit. Der Charakter der Lebensvibrationen kann durch die Gedankenkraft geändert werden, denn da der Geist höher steht als die Materie, ist letztere ihm untertan, ebenso wie das Muskelsystem dem Willen. Besitzt man seelisches Gleichgewicht, so kommen dann Erstickung der unharmonischen Vibrationen ohne Zuhilfenahme [sic] der Gedankenkraft, oder besser gesagt, ohne ihre bewusste Anwendung von selbst zustande. Doch wer des seelischen Gleichgewichtes ermangelt, muss, um sich zu helfen, seine Geisteskräfte spielen lassen und gesunde und ›positive‹ Gedanken meditieren, während er die ›negativen‹ und kranken, wie Furcht, Zweifel usw., absolut ausschliesst. Unharmonische Vibrationen sind kraftlos bei seelischem Gleichgewicht ihres Besitzers, besitzen aber gewaltigen Einfluss, wenn dieser gleichgewichtslos ist.« (ebd.)*

Auch Grunow war es darum gegangen, in der Vorstellung bestimmter Farben sich auf Empfindungen einzustellen und dabei negative Gefühle in positive umzuwandeln. Anders als bei Osborne-Eaves war das seelische Gleichgewicht aber Voraussetzung für alles Weitere. Ein zu frühes Einschalten des Geistes hätte sie abgelehnt. → *Lehrsystem und Übungspraxis*

Die Chromotherapie nach Osborne-Eaves ist eine esoterische Heilkunde und weist gerade in ihren Ansätzen zur Kraft der Gedanken große Parallelen zu den Überlegungen von CHARLES W. LEADBEATER (1847–1934) und ANNIE BEASANT (1847–1933) in der Publikation *Gedankenformen* (1901) auf (Beasant/Leadbeater 1908). In seiner Auseinandersetzung mit diesem und anderen theosophischen Texten war auch Grunows Kollege Kandinsky davon ausgegangen, dass sich die Befindlichkeit eines jeden Menschen über farbige Astral- und Mentalwolken veräußert (Wyss 1996: 161) und so Einfluss auf die geistige Atmosphäre der Gesellschaft und Zeit nehme (Kandinsky 1952 (1911): 107). Demzufolge konnten etwa »unwürdige, niedere Gedanken, Haß, [...], Neid, ›Patriotismus‹, Parteilichkeit« die geistige Atmosphäre negativ prägen, »reine hohe Gedanken, Liebe, Altruismus, Freude anderer Glück, Humanität, Gerechtigkeit« hingegen eine »reine Atmosphäre« erzeugen (ebd.). Diese Entäußerungen wurden als farbige Nebel in einer übersinnlichen Dimension gedacht (Leadbeater 1908: 27). Rudolf Steiner, auf den sich Kandinsky ebenfalls bezog, schrieb in *Wie erlangt man Erkenntnisse der höheren Welten* (1904/5) davon, dass die auf die Umwelt einwirkenden, positiven »Seelenregungen« dazu führen, dass »die eigene Seele wächst und wachsend sich gliedert, wie die Pflanze gedeiht im Sonnenlichte« (Steiner 1955 (1904/5): 93). Und Leadbeater erläuterte, dass in den höheren Dimensionen des Feinstofflichen die Farblichter immer »feiner und leuchtender werden [...], so daß man sehr wohl annehmen darf, es seien höhere Oktaven der Farbenskala« (Leadbeater 1908: 27). Diese Ideen weisen große Ähnlichkeiten zur Grunow-Lehre auf, in der Farbe ebenfalls als Ton- sowie Seelenäquivalent und als unsichtbares, innerliches

und atmosphärisches Licht vorgestellt wurde, das in dieser Form Einfluss auf die Gesundheit von Psyche und Körper nehmen sollte. Zu beachten ist allerdings, dass sich Grunow nicht auf typische esoterische Konzepte bezog wie die des Astral- und Ätherleibes etwa. → *Körperkultur, rhythmische Gymnastik, Tanz*

Eine Abgrenzung Grunows von der Esoterik betonte auch ERICH PARNITZKE. In seinem Brief an den Studienkreis »Mensch und Farbe« vom 14. Oktober 1957 schrieb er: »Der ›Lehre‹ selber eignet nichts ›Esoterisches, sie bietet kein ›Zungenreden‹ aus dunklen Ahnungen, sondern ist sozusagen experimentell fundiert [...]« (Nachlass E. Parnitzke). ANNI ADLER, die offenbar im Umkreis von CARL GUSTAV JUNG promovierte und die Grunow-Lehre von HILDEGARD HEITMEYER erfuhr (vgl. Steckner 1994: 211), differenziert Grunows Ansatz ebenfalls vom »Okkult-Metaphysische[n]« und betont, dass die Heilswirkung wissenschaftlich fundiert sei:

*»Grunow hat dagegen bei ihren umfassenden Forschungen, die für das gesamte Gebiet der Menschenkunde von großer Bedeutung und durchaus real und wissenschaftlich nachprüfbar sind, grundlegend zweierlei entdeckt: zunächst, daß die kosmischen Urkräfte Klang und Licht den menschlichen Gesamtorganismus nach bestimmten überpersönlichen Gesetzen beherrschen, die sich am Menschen zur Auswirkung bringen, ja in immer wiederkehrenden Reaktionen aufzeigen und realisieren lassen, und daß ferner eben diese gesetzmäßige Einwirkung von Klang und Farbe die Möglichkeit gibt, die unterbewußten Kräfte des Menschen an die Oberfläche zu bringen, ihm unbekannte Fähigkeiten und Begabungen zu heben, bekannte zu steigern, störende Hemmungen und Charakterschwierigkeiten zu mildern und zu beseitigen, ohne – und dies ist wesentlich – durch Fixieren im Bewußtsein neuen unfruchtbaren Ballast anzusammeln.« (Adler 1932: 155) → *Grunows Lehre kurz zusammengefasst**

Bei Adler und Parnitzke werden Grunows Theorien vorrangig in den Kontext der Psychologie gestellt und als experimentalwissenschaftliche Therapieform von der Esoterik abgegrenzt. In diese esoterische Richtung hatte später Schunke die Lehre weiterentwickelt und verändert. Tatsächlich war Grunow aber bestimmten wissenschaftlichen Methoden gegenüber sehr skeptisch eingestellt, die ebenfalls zur Erforschung der Wirkmacht von Farbe entwickelt und in verschiedenen Disziplinen angewendet wurden. → *Umweltpsychologie und Psychophysik*

## Literaturangaben

- Adler 1932:** Anni Adler, »Klang und Farbe und das Unbewußte. Die Forschungen von Gertrud Grunow«, in: Radrizzani 2004, S. 155–157.
- Beasant/Leadbeater 1908:** Annie Besant/Charles W. Leadbeater, *Gedankenformen*, Freiburg 1908.
- Burchert 2019b:** Linn Burchert, *Das Bild als Lebensraum. Ökologische Wirkungskonzepte in der abstrakten Kunst, 1910–1960*, Bielefeld 2019 (in Vorbereitung der Drucklegung) [verwiesen wird hier auf das Kapitel 3.3 »Ansätze der Chromotherapie bei Wassily Kandinsky und Johannes Itten«].
- Howat 1938:** Douglas R. Howat, *Elements of Chromotherapy. The Administration of Ultra-Violet, Infra-Red and Luminous Rays through Colour Filters*, London 1938.
- Gage 2006:** John Gage, *Colour in Art*, New York 2006.
- Grunow 1923:** »Der Aufbau der lebendigen Form durch Farbe, Form, Ton«, Ausst.-Kat. *Staatliches Bauhaus Weimar 1919 bis 1923*, hrsg. v. Karl Nierendorf, Weimar 1923, S. 20–23 [Radrizzani 2004, S. 77–81].
- Kandinsky 1952 (1911):** Wassily Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst, Bern <sup>10</sup>1952.
- Leadbeater 1908:** Charles W. Leadbeater, *Der sichtbare und der unsichtbare Mensch. Darstellung der verschiedenen Menschentypen, wie der geschulte Heiler sie wahrnimmt*, Leipzig 1908.
- Leonhard 2006:** Karin Leonhard, »Klima-Räume: Kandinsky und die Biometeorologie«, in: Barbara Lange (Hg.), *Visualisierte Körperkonzepte. Strategien in der Kunst der Moderne*, Berlin 2006, S. 67–84.
- Osborne-Eaves 1931 (1906):** Andrew Osborne-Eaves, *Die Kräfte der Farben. Der Weg zur Gesundheit. Die Kunst des Schlafes* (= Talisman-Bücherei, Bd. 9), Berlin <sup>6</sup>1931.
- Radrizzani 2004:** René Radrizzani, *Die Grunow-Lehre: Die bewegende Kraft von Klang und Farbe*, Wilhelmshaven 2004.
- Schunke 1953b:** Gerhard Schunke, »Der Krebs und seine Farb- und Hell-Dunkel-Therapie«, Bern/Freiburg im Breisgau 1953 [Standort: Schweizerische Nationalbibliothek (NB), Bern].
- Steiner 1955 (1904/5):** Rudolf Steiner, *Wie erlangt man Erkenntnisse der höheren Welten*, Stuttgart <sup>19</sup>1955.
- Steckner 1994:** Cornelius Steckner, »Die Musikpädagogin Gertrud Grunow als Meisterin der Formlehre am Weimarer Bauhaus: Designtheorie und produktive Wahrnehmungsgestalt«, in: Rolf Bothe (Hg.), *Das frühe Bauhaus und Johannes Itten: Katalogbuch anlässlich des 75. Gründungsjubiläums des Staatlichen Bauhauses in Weimar*, Ostfildern-Ruit 1994, S. 200–214.
- Wyss 1996:** Beat Wyss, *Der Wille zur Kunst*, Köln 1996.

# Umweltpsychologie und Psychophysik

In den Experimenten mit HEINZ WERNER am Psychologischen Laboratorium der Universität Hamburg hatte GERTRUD GRUNOW Experimente begleitet, die die Wirkung von Farben auf die Probandinnen und Probanden erforschten. → *Grunow und Heinz Werner: Entwicklungspsychologie und Synästhesie* Diese Art von Experimenten hat ihren Ursprung etwa in der Mitte des 19. Jahrhunderts: Schon zu dieser Zeit wurden »Wahrnehmung und Einflüsse von Umweltreizen« wie Licht und Geräusche experimentell untersucht (Eisenhardt 2008: 30). In der durch den Psychologen WILHELM WUNDT (1832–1920) geprägten Leipziger Schule der »Psychophysik« erforschte man in den 1910er Jahren die Wirkung von Farben. Hier setzte man Probandinnen und Probanden in verdunkelten Zimmern bestimmten Farben aus, indem man eingefärbte Gelatineplatten mit Projektionslampen beleuchtete (Ștefănescu-Goangă 1911: 11). Im Rahmen der Experimente wurde versucht, durch »Messungen physiologischer Größen wie Herzschlag, Blutdruck, Hautleitwiderstand und Gehirnströmen« Reaktionen auf z. B. Farben und Töne zu erfassen, »die qualitative Aussagen über psychisches Empfinden zulassen« (Rösing/Bruhn 1993: 23).

Eben diese Forschungsmethoden lehnte Grunow allerdings, zumindest um 1923, ab:

*»Die große Bedeutung von Ton und Farbe für den Menschen ist längst geahnt worden, doch war es bisher nicht gelungen, zu allgemeinen fundamentalen Gesetzen zu gelangen, weder den Physikern durch Messung der Wellenlängen, noch den Psychologen in der Wissenschaft von den Doppelempfindungen (Synopsisie). Man nahm die Erscheinungen und maß sie gegenseitig; die Erscheinung aber ist eine Empfindung [...].« (Grunow 1923: 77)*

Aus den Messungen konnten Grunow zufolge keine wesentlichen Erkenntnisse erbracht werden. Ihr Fokus lag auf dem Empfinden, das selbst erkenntnistragend war. Wenngleich sie die Messmethoden der Psychophysik ablehnte, so bezeichnete sie ihren eigenen Ansatz – offenbar insbesondere ab den 1930er Jahren – dennoch als »psycho-physisch« (Grunow 1937a: 94, Grunow 1937c: 99). Die Erkenntnisse aus den Experimenten mit Werner basierten allerdings nicht auf den Messungen von Biorhythmen, sondern auf der qualitativen Beobachtung von Veränderungen in der Physiognomie, d.h. des Gesichtsausdrucks der Teilnehmenden (Grunow 1935a, Radrizzani 2004: 85, Grunow 1936c: 92).

Grunows Interessen sind dabei in den breiteren Kontext der entstehenden Umweltpsychologie einzuordnen, die in ihrer Hamburger Zeit vor Ort durch WILLIAM STERNS »Personalistik« und JACOB VON UEXKÜLLS »Umweltlehre« entwickelt wurde. → *Psychologie und Philosophie an der Universität Hamburg*, → *Grunows Netzwerke in Hamburg* Uexküll entwickelte eine »qualitative[...] Umweltlehre« (Nennen 1991: 87), die als solche bereits um 1915 im Berliner Sturm-Umkreis durch ADOLF BEHNE (1885–1948) rezipiert wurde. Über Uexkülls Lehre schrieb Behne:

»So ergibt sich ein Weltbild von einer ungeheuren Beweglichkeit und Vieldeutbarkeit, ein in seiner Fülle herrlicher Kosmos, eine unendliche, in ihren zahllosen [sic] Funktionen schwingende Welt. An ihr zersplittert jeder Rationalismus und jede Rezeptwissenschaft. Das ist eine Welt, die wir erleben, die unsere Phantasie erregt, wieder zu unseren lebendigen Sinnen spricht und uns von der Kälte registratorenhafter Ueberlegenheit erhebt zur Wärme einer religiösen Bindung.« (Behne 1915: 70)

Diese Emphase des vorbewussten, nicht rational verstellten, ›ursprünglichen‹ Erlebens findet sich auch bei Grunow. Ihr Interesse an der synästhetischen Wahrnehmung basiert eben auf dieser auf das vermeintlich ›Ursprüngliche‹ zurückgehenden Wahrnehmungslehre. → *Synästhesie in Forschung und Kunst*

### Literaturangaben

- Behne 1915:** Adolf Behne, *Zur neuen Kunst* (= Sturm-Bücher, Bd. 7), Berlin 1915.
- Bruhn/Rösing 1993:** Herbert Bruhn/Helmut Rösing, »Geschichte der Musikpsychologie«, in: dies. u.a. (Hg.), *Musikpsychologie. Ein Handbuch*, Hamburg 1993, S. 21–39.
- Eisenhardt 2008:** Thilo Eisenhardt, *Mensch und Umwelt. Die Wirkungen der Umwelt auf den Menschen*, Frankfurt am Main 2008.
- Grunow 1935a:** Gertrud Grunow, »Von der Wirkung der Farbe auf das sehende Auge«, *Kunst und Jugend*, Juli 1935, S. 149–150. verfügbar unter: [http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kunst\\_jugend1935/0156/scroll](http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kunst_jugend1935/0156/scroll), 26. August 2018 [Radrizzani 2004, S. 83–85].
- Grunow 1936c:** Gertrud Grunow, »Psyche«, in: Radrizzani 2004, S. 92f. [ungedruckt und unabgeschlossen in der Handschrift von Hildegard Heitmeyer, Umfang von 5 Seiten, Abschrift eines Aufsatzes von Gertrud Grunow aus dem Jahr 1936].
- Grunow 1937a:** Gertrud Grunow, »Eine neue Auffassung des Wesens der Farbe in ihrer psychisch-physischen Wirkung auf den Gesamtorganismus«, in: Radrizzani 2004, S. 94–96 [ungedrucktes Typoskript im Umfang von 5 Seiten aus dem Besitz von Hildegard Heitmeyer mit handschriftlichen Zusätzen von Gertrud Grunow um 1937].
- Grunow 1937c:** Gertrud Grunow, »Ein neuer Farbkreis«, in: Radrizzani 2004, S. 99–103 [ungedrucktes Typoskript im Umfang von 8 Seiten mit handschriftlichen Ergänzungen von Gertrud Grunow aus dem Besitz von Hildegard Heitmeyer, wahrscheinlich entstanden um 1937 = ungesichert].
- Grunow 1923:** »Der Aufbau der lebendigen Form durch Farbe, Form, Ton«, Ausst.-Kat. *Staatliches Bauhaus Weimar 1919 bis 1923*, hrsg. v. Karl Nierendorf, Weimar 1923, S. 20–23 [Radrizzani 2004, S. 77–81].
- Radrizzani 2004:** René Radrizzani, *Die Grunow-Lehre: Die bewegende Kraft von Klang und Farbe*, Wilhelmshaven 2004.
- Ștefănescu-Goangă 1911:** Florian Ștefănescu-Goangă, *Experimentelle Untersuchungen zur Gefühlsbetonung der Farben*, Leipzig 1911.
- Nennen 1991:** Heinz-Ulrich Nennen, *Ökologie im Diskurs. Zu Grundfragen der Anthropologie und Ökologie und zur Ethik der Wissenschaften*, Opladen 1991.

# Synästhesie in Forschung und Kunst

GERTRUD GRUNOWS Lehre verortet sich im breiten Interesse an der Synästhesie seit etwa 1900. Wie MELANIE GRUSS darstellt, war die Synästhesie-Begeisterung dieser Zeit eine Reaktion auf die »mediale und wissenschaftliche Trennung und Fragmentierung« der Sinne in der modernen, durch Techniken wie Grammophon und Telefon, Photographie und (Stumm-) Film geprägten Lebenswelt (Gruß 2017: 9, 57f.). GEORG ANSCHÜTZ, der die Farbe-Ton-Forschung in Hamburg begründet hatte, sah – wie HEINZ WERNER und Grunow – »das Synästhetische als im zivilisierten Menschen verschüttete Fähigkeit und forderte dessen Wiederbelebung zur Wiederherstellung einer verloren geglaubten Ganzheitlichkeit« (ebd.: 183). Grunows Harmonisierungsübungen basierten auf der Annahme einer »ursprüngliche[n] Einheit der Sinne im eigenleiblichen Spüren«, von der – neben Werner – etwa auch LUDWIG KLAGES, HELMUTH PLESSNER, ERNST CASSIRER und MAURICE MERLEAU-PONTY ausgingen (ebd.: 203). Sie setzten damit auf einer Ebene an, auf der Farbe und Ton noch gar nicht getrennt sind.

Der Begriff der Synästhesie wurde und wird dabei bis heute in unterschiedlicher Weise verwendet: Im eigentlichen Wortsinne als »Mitempfindung« bedeutet Synästhesie »das gleichzeitige Anklingen eines Sinneserlebnisses in einem anderen Sinnesgebiet, das heißt, ein Sinnesreiz ruft zwei qualitativ unterschiedene Sinneseindrücke hervor, einen adäquaten und einen inadäquaten« (Brockhaus-Eintrag zit. n. Behne 1998: 105). Diese Art der Synästhesie beschrieb Grunow in einem Kommentar auf dem von Anschütz organisierten 2. Farbe-Ton-Kongress in Hamburg 1931. Die Wortmeldung erfolgte im Anschluss an den Vortrag von August Petersen zum Thema »Das individuelle Bauelement in den Photismen«:

*»Während meiner Tätigkeit am Bauhaus und dessen Weimarer Zeit wurden einmal von Feininger, Kandinsky, Paul Klee Bilder, die zu Ausstellungen nach Amerika gehen sollten, vorher als Lichtbilder (schwarzweiß) vorgeführt. Eine Studierende des Bauhauses flüsterte mir nach einigen Feininger-Bildern plötzlich zu. ›Ach bitte, prüfen Sie mal, die Bilder wecken Klänge.‹ Ich versuchte, überrascht, ob im Ohre wohl eine Empfindung durch Anschauung wach werden könnte, und siehe da: alle Bilder Feiningers weckten deutlich Orgelklänge, die Bilder Kandinskys später Holzbläserklänge, die Gebilde Paul Klees dagegen kleine musikalische Motive. Nach seinen Kritikern empfindet auch [Max] Osborn Klees Gebilde als musikalische Motive, ebenso tun es andere. Klee musiziert viel auf der Violine und spielt viel Ensemble. Feininger hatte in seinem Atelier damals ein Harmonium und komponierte viel. Als ich am Morgen nach dem Erlebnis Kandinsky alles erzählte, war er erstaunt und entsann sich deutlich, daß er zu der Zeit da er die Bilder malte, oft Holzbläser zu hören glaubte. Wie bei Klee Motive mit kleinen Gebilden im Zusammenhang stehen, so standen bei den beiden anderen Künstlern die Klänge mit Flächengebilden in Verbindung, den Malern natürlich aber gänzlich unbewußt. Ich muß hier anfügen: es wird, besonders bei italienischen Meistern, oft von Musikalität in ihren Bildern gesprochen. Diese Musikalität ist ganz anderer Art und beruht auf anderen Gesetzmäßigkeiten.« (Anschütz 1931: 239)*

Die folgende Tabelle zeigt exemplarisch, dass Grunow und der von ihr angeführte Kandinsky aber ganz unterschiedliche Vorstellungen davon hatten, welche Instrumentalklänge durch bestimmte Farben ausgelöst wurden (Tab. 5):

Tabelle 5:

	<b>Grunow</b>	<b>Kandinsky</b> Kandinsky 1952 (1922): 91–103
blau	Horn (Blechblasinstrument)	hellblau: Flöte, Dunkelblau: Cello, tiefblau: Orgelbass
rot	Violine (Streichinstrument)	Fanfaren mit Tuba
gelb	Flöte (Holzblasinstrument)	Trompete- und Fanfarenklang
türkis	Harfe (Zupfinstrument)	
blauviolett	Orgel	
grün	Klavier	
braun	Pauke	
silber	Triangel, Glöcken	
weiß	menschliche Stimme, Stimmgabel	
grau	Trommel	klanglos
terra, orange	Dudelsack	Kirchenglocke, Altstimme, Bratsche
rotviolett	Harmonika	

Die Fähigkeit zur synästhetischen Wahrnehmung erfuhr durch Anschütz und andere in den 1920er und 1930er Jahren eine enorme Aufwertung: Anschütz zufolge konnten Synästhetikerinnen und Synästhetiker »höhere geistige und ethische Qualitäten entwickeln«, sodass das Synästhetische zum »Maß für Sensibilität, Intelligenz, Geistigkeit und Vollkommenheit des Menschen« avancierte (Gruß 2017: 183).

In einem anderen Sinne wird der Synästhesie-Begriff allerdings vielfach auf die tatsächliche *Simultaneität* von Farbe und Ton angewendet (vgl. Behne 1988: 109): Beispiele im Bereich intermedialer Experimente sind noch im Vorfeld des Bauhauses KANDINSKYs Bühnenstückentwurf *Der gelbe Klang* (1909/1912), LOTHAR SCHREYERS Bühnenwerk und ferner die 1925 erstaufgeführte Farblichtmusik ALEXANDER LÁSZLÓS (László 1925). → *Grunow und Lothar Schreyer*

Es ist auffällig, wie häufig sich bildende Künstlerinnen und Künstler in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, insbesondere mit Bezug auf die abstrakte und ungegenständliche Kunst, auf die Musik bezogen. Denn dieselben Künstler, deren Werke Grunow zufolge die Klänge spezifischer Instrumente synästhetisch hervorriefen, benannten ihre Arbeiten – wie Musikstücke und -experimente – als *Kompositionen* und *Improvisationen* (Kandinsky) oder etwa als *Fuge*, *Polyphonie* und *Klang* (PAUL KLEE) (vgl. Maur 1985).

Solche Titel sind einerseits als bloße Metaphern und im Sinne einer Übertragung musikalischer Strukturen ins Visuelle deutbar (dazu Schawelka 2010: 113, 117; Maur 1985). Anhand von Klee weist KARL SCHAWELKA etwa die Übertragung der »Regeln einer Gattung auf eine andere, zumeist die der Musik auf die Malerei« nach – diese erfolge »unbekümmert darum, ob dies wirklich der inneren Logik des so geordneten Materials entspricht, und unabhängig von Überlegungen der Wirkungsästhetik« (Schawelka 2010: 117). Tatsächlich sind aber auch Überlegungen zur Wirksamkeit von Kunst zentral für den Bezug der abstrakten Kunst zur Musik.

Über das rein Metaphorische und den Transfer hinausgehend verbirgt sich hinter der häufigen Bezugnahme zur Musik auch die Utopie, die bildende Kunst ebenso wirkmächtig werden zu lassen wie die Musik. Vorbildhaft war die Musik, weil sie weder an einen materiellen Träger noch einen bestimmten Inhalt gebunden war und sich so vermeintlich unmittelbarer psychisch und physisch mit den Rezipierenden verband (vgl. Hoffmann-Erbrecht 1987: 321). Weiterhin beneideten die Künstler die Musik um ihre Harmonielehre, welche in der bildenden Kunst noch fehlte und ebenfalls mit der Annahme einer harmonischen Wirkung von Kunst auf die Betrachtenden verbunden ist. So hatte Schreyer über die frühe Zeit am Bauhaus geschrieben:

*»Wir waren überzeugt, daß es unser Auftrag sei, durch unsere künstlerische Arbeit die seit Jahrhunderten mißachtete oder vergessene Harmonielehre der bildenden Kunst wieder aufdecken zu helfen und dadurch zu einem objektiven Maß für die bildende Kunst beizutragen, wie es die Musik in Harmonielehre und Kontrapunkt längst kennt. [...] Wir alle danken Gertrud Grunows Lehre Entscheidendes.« (Schreyer 1956: 191)*

Kandinsky hatte ausgehend von JOHANN WOLFGANG VON GOETHE die Forderung aufgestellt, »daß die Malerei ihren Generalbaß erhalten muß« (Kandinsky 1952 (1911): 66). Im Wesentlichen ging es bei den Bezügen der bildenden Künstler auf »Fuge«, »Generalbass« und »Kontrapunkt« stets um das Verhältnis von Mehrstimmigkeit und Harmonie, also – übertragen auf die Malerei – um den harmonischen Zusammenklang verschiedener Farbtöne (vgl. Jewanski/Düchting 2009: 278). Im Rahmen dieser Suche entstanden zahlreiche Entwürfe zu Kontrast- und Harmo-



nielehren, Farbkreisen sowie -systemen. Grunow reiht sich in die Suche nach Harmonie im Bereich der Farben und der musikalischen Töne ein, markiert allerdings einen eigenen Zugang. → *Farbtheorien, Farbsysteme, Zusammenhänge von Farbe und Ton*

### Literaturangaben

**Anschütz 1931:** Georg Anschütz (Hg.), *Farbe-Ton-Forschungen*, III. Band: Bericht über den II.

Kongreß für Farbe-Ton-Forschung, Hamburg, 1.–5. Oktober 1930, Hamburg 1931.

**Behne 1998:** Klaus-Ernst Behne, »Über die Untauglichkeit der Synästhesie als ästhetisches Paradigma«, in: *Der Sinne der Sinne*, hrsg. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1998., S. 104–125.

**Gruß 2017:** Melanie Gruß, *Synästhesie als Diskurs. Eine Sehnsuchts- und Denkfigur zwischen Kunst, Medien und Wissenschaft*, Bielefeld 2017.

**Hoffmann-Erbrecht 1987:** Lothar Hoffmann-Erbrecht, »Paul Klees Fuge in Rot (1921). Versuch einer neuen Deutung«, in: Franz Krautwurst (Hg.), *Augsburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 1987, S. 321–336.

**Kandinsky 1952 (1911):** Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, Bern <sup>10</sup>1952.

**Düchting/Jewanski 2009:** Hajo Düchting/Jörg Jewanski, *Musik und Bildende Kunst im 20. Jahrhundert: Begegnungen – Berührungen – Beeinflussungen*, Kassel 2009.

**László 1925:** Alexander László, *Die Farblichtmusik*, Leipzig 1925.

**Maur 1985:** Ausst.-Kat. *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, hrsg. v. Karin von Maur, Staatsgalerie Stuttgart, München 1985.

**Schawelka 2010:** Karl Schawelka, »Die Rolle der Synästhesie im Paragone des Bauhauses«, in: Robin Curtis/Marc Glöde/Gertrud Koch (Hg.), *Synästhesie-Effekte. Zur Intermodalität der ästhetischen Wahrnehmung*, München 2010, S. 113–130.

**Schreyer 1956:** Lothar Schreyer, *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus*, München 1956.

# Farbtheorien, Farbsysteme, Zusammenhänge von Farbe und Ton

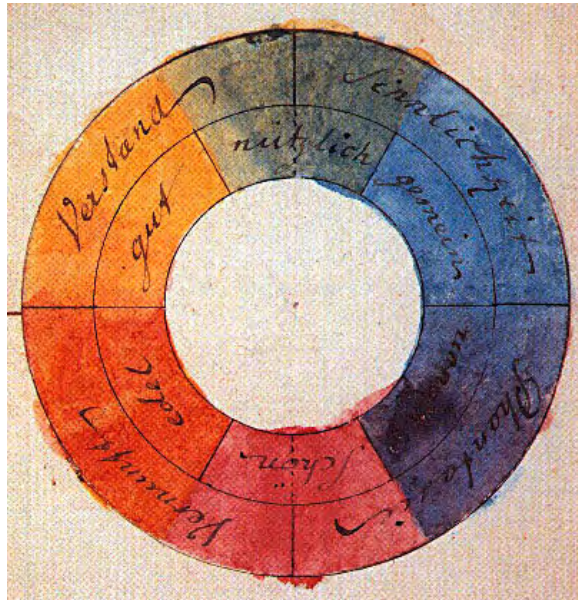
Die Harmonie der Farben stand im Rahmen der Entwicklung der abstrakten und ungegenständlichen Malerei besonders im Fokus von Künstlerinnen und Künstlern. In diesem Zusammenhang fällt auf, dass die Farbwahl und -anordnung im Kreis GERTRUD GRUNOWS von anderen – tradierten wie zeitgenössischen – Ordnungen stark abweicht. Zugleich verbindet sie zwei Komplexe, die in Farbtheorien ihrer Zeit in Kunst und Theorie vielfach diskutiert wurden: die Harmonie bestimmter Farben sowie Farbklänge und die Korrespondenz von Ton und Klang. Gemäß Grunow basierte ihre Farbwahl und -anordnung auf eigenen Forschungen, die als Selbstexperimente und Experimente mit ihren Schülerinnen und Schülern zu beschreiben sind. Es war ihr wichtig, die Originalität ihrer Systematik zu betonen, aber zugleich auch deren Objektivität: »Diese Harmonie im Rhythmus ist die Harmonie in primärster Form, und sie besteht in der Einheit von Ton und Farbe, deren Entdeckung mir beschieden gewesen ist. Ihre Richtigkeit hat sich in der Praxis glänzend bewiesen. Eine Literatur darüber ist bis jetzt nicht erschienen«, heißt es in einem Aufsatz von 1920 (Grunow 1920: 71).

Es handelt sich beim Grunow'schen Farbkreis (Abb. 22) weder um eine Farbskala von Hell nach Dunkel in Analogie zum zyklischen Tag-Nacht-Rhythmus wie sie seit der [Antike](#) tradiert wurde ([Webseite Color System](#), Silvestrini/Fischer 1998: 13–16). Noch entspricht er dem Farbverlauf, den ISAAC NEWTON (1642–1726) ausgehend von der Definition der sieben Spektralfarben von Rot nach Violett aufstellte ([Webseite Color System](#), Silvestrini/Fischer 1998: 34–37). Auch eine Organisation entsprechend den Komplementärfarbenpaaren lässt sich nicht erkennen.



© Bauhaus-Archiv Berlin

Abb. 22: Alfred Arndt, *Farbkreis aus dem Unterricht von Gertrud Grunow*, um 1921, Aquarell, Tusche, Bleistift und Silberpapier collagiert auf bräunlichem Bütten, 46,7 × 46 cm, Bauhaus-Archiv, Berlin.



© Wikimedia

Abb. 23: Johann Wolfgang von Goethes Farbenkreis, 1810,  
<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:GoetheFarbkreis.jpg>.



© Wikimedia

Abb. 24: Johannes Itten's Farbenkreis, 1961,  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Farbkreis\\_Ippen\\_1961.png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Farbkreis_Ippen_1961.png).

Der für die künstlerischen Avantgarden in Deutschland wohl einflussreichste Farbkreis war der JOHANN WOLFGANG VON GOETHE (1749–1832) (Abb. 23). Dieser hatte in der Differenzierung der Plus- und Minusfarben Gelb und Blau sowie deren Steigerung Rot bzw. Purpur einen sechsteiligen Kreis erstellt (Goethe 1953 (1810): 326). Das Konzept der Farbenharmonie basierte hier auf den sog. Nachbildern und der Feststellung, dass bestimmte Farben einander ergänzen und so eine Totalität ergeben: Purpur und Grün, Blaurot (Violett) und Gelb, Blau und Gelbrot (Orange) (Schwarz 1999: 184f.).

Am Bauhaus hatte JOHANNES ITTEN die Ansätze Goethes unter Bezugnahme auf den eigenen Lehrer ADOLF HÖLZEL weiterentwickelt zu mehreren Varianten, die neben den Primär- und Sekundärfarben auch Tertiärfarben sowie komplexere Harmonien wie z. B. Drei- und Vierklänge beinhalten. Sein System beruhte somit auf den Komplementärfarben und verschiedenen anderen Arten von Kontrasten (vgl. Denaro 2002: 148–215, Düchting 1996: 21–39) (Abb. 24).

Ittens Farbkonzept, ebenso wie andere künstlerische Zugänge zur Farbe, entstanden in Abgrenzung zu mathematischen Versuchen der Farbordnungen, wie etwa der Chemiker und Physiker WILHELM OSTWALD (1853–1932) sie entworfen hatte. Itten hatte Ostwalds Systematik harsch kritisiert (Brief an Dr. HANS HILDEBRANDT, 1. Juli 1920, A. Itten/Rotzler 1972: 72). Am Bauhaus in Dessau erlangten Ostwalds Überlegungen später aber durchaus Anerkennung (Düchting 1996: 14–15). Grunow hingegen hatte sich, ähnlich wie Itten, von mathematischen Modellen abgegrenzt und ihren Gleichgewichtskreis auf der Empfindung fundiert.

Hinsichtlich einer Orientierung an tradierten und modernen Farbsystemen hält sich Grunow somit zurück. Explizit berief sie sich nur auf die sinnlich-sittliche Wirkung der Farben nach Goethe (Grunow 1936a: 91f.). In seiner *Farbenlehre* (1810) hatte Goethe Gelb, Rotgelb und Gelbrot der sogenannte »Plusseite« der Farben zugeordnet: Diese Farben »stimmen regsam, lebhaft, strebend« (Goethe 1953 (1810): 326), im Gegensatz zu den Farben der »Minusseite« – Blau, Rotblau und Blaurot –, welche zum Beispiel beruhigend, kalt, aber auch deprimierend wirken konnten (ebd.: 329). Solche Systematiken zu Farbwirkungen finden sich auch bei Kandinsky und Itten. Grunow hatte in ähnlicher Weise allen zwölf Farben spezifische Gefühle und psychische Regungen zugeordnet (vgl. Tab. 2). → *Lehrsystem und Übungspraxis*

Bei Grunow finden sich allerdings auch Farben, die in traditionellen Farbkreisen nicht vorkommen: Silber, Grau, Braun und Weiß. Die übrigen Farben, die sich in ein System von Primär-, Sekundär- und Tertiärfarben einordnen ließen, sind im Kreis nicht als Komplementärfarben einander gegenübergestellt. Auch ein Warm-Kalt-Verlauf lässt sich nicht erkennen.

CORNELIUS STECKNER vergleicht die Grunow'sche Farbauswahl mit dem DIN 5023-Farbkasten, der auf den Erkenntnissen des Farbenchemikers MICHEL EUGÈNE CHEVREUL (1786–1889) basiert (Steckner 2008: 87f.). Allerdings beruht auch dieses

Farbsystem auf optischen Kontrasten, die für Grunow strukturell nicht wichtig waren. Zum anderen ist Weiß als zentraler Bestandteil des Grunow-Kreises im Farbkasten als Deckweiß ausgelagert, das darin enthaltene Schwarz hingegen ist bei ihr ausgespart. Zu überprüfen wäre weiterhin, inwiefern sich die Nuancen der Farben einander entsprechen. Als wirkliche Parallele ist daher nur die Auswahl von 12 Farbtönen festzuhalten.

Bei Grunow sind Farben aus den unterschiedlichen Systematiken zwar einbezogen, allerdings ist ihre Anordnung nicht polar oder – wie bei Hölzel und Itten – in Farbakorde gegliedert: Harmonie ergibt sich aus der Totalität aller zwölf Farben. Daran zeigt sich Grunows primäre Orientierung an der musikalischen Tonleiter. In der Analogisierung von Farben zu Tönen ist Grunow keineswegs allein. Erste Überlegungen dieser Art stammen aus der Antike, etwa von ARISTOTELES (Jewanski 1996: 78–90). Die Dissertation JÖRG JEWANSKIS mit dem Titel *Ist C = Rot? Eine Kultur- und Wissenschaftsgeschichte zum Problem der wechselseitigen Beziehung zwischen Ton und Farbe* umfasst über 650 Seiten und reicht historisch bis in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts. Eine Studie, welche die Systematiken des ausgehenden 19. sowie des 20. Jahrhunderts einschließt, hätte noch einige hundert Seiten hinzugefügt.

Vergleicht man exemplarisch die Systeme von LOUIS-BERTRAND CASTEL (1688–1757) sowie in erweitertem Blick auf das 20. Jahrhundert die Farb-Ton-Zuordnungen von Ittens Freund JOSEF MATTHIAS HAUER (1883–1959) mit denen Grunows sowie ALEXANDER LÁSZLÓ, so fällt auf, dass sich kaum Überschneidungen finden (Tab. 6):

Tabelle 6:

	C	Cis/Des	Dis/Es	D	E	F	Fis/Fes	G	Gis/As	A	Ais/B	H
<b>Castel</b>	Blau	Celadon (Grau- grün)	Grün	Olive	Gelb	Gold- gelb	Incarnat	Rot	Cramoi- sin (Karme- sin)	Violett	Agathe (Braun)	Blau- Violett
<b>Grunow</b>	Weiß	Orange	Blau	Rot- violett	Grün- blau	Grün	Silber	Rot	Grau	Blau- violett	Braun	Gelb
<b>Hauer</b>	Weiß	Ultra- marin	Blau- grün	Orange	Purpur- rot	Licht- grün	Blau- violett (Schwarz?)	Gelb	Türkis- blau	Karmin	Zinno- berg- rün	Pur- pur- violett
<b>László</b>	Gelb	Violett- rot	See- grün	Orange- rot	Him- mel- blau	Gelb mit Orange	Ublau	Laub- grün	Rot	Eis- blau	Orange	Dun- kel- blau

Im Kreis Hauers und dem Grunows lassen sich nur zwei identische Zuordnungen identifizieren: C und Weiß sowie F und Grün (bei Hauer als Lichtgrün bezeichnet). Abgesehen davon, dass sich auch Farbbezeichnungen unterscheiden, ist festzustellen, dass Silber und Braun bei Hauer gar nicht auftauchen. Übereinstimmungen sind zwischen Grunow und Castel in der Zuordnung von G und Rot, A und (Blau-)Violett sowie Ais und Agathe (Braun) gegeben. Zwischen Grunow und László findet sich keine einzige Übereinstimmung.

László hatte in den 1920er Jahren eine Farblichtmusik kreiert, in der bestimmte Farben, Formen und Töne simultan erfahrbar wurden. JÖRG JEWANSKI wies an diesem Beispiel darauf hin, dass die Subjektivität der Zuordnungen von Farbe und Ton Grund für den geringen Publikumserfolg dieser Experimente gewesen sei (Jewanski 2002: 246). Grunow, László und andere waren jedoch davon ausgegangen, universelle Gesetze gefunden zu haben, auf deren Grundlage eine besonders wirkmächtige Kunst gedeihen konnte.

Die vorangegangenen Kapitel haben gezeigt, dass das Streben nach Universalität mit der Hoffnung auf die Rückkehr zu ›ursprünglichen‹ Wahrnehmungsweisen und dabei auch alternativen Lebensweisen eng verbunden war. Die Ideen Grunows waren keineswegs nur an kunstinterne, ästhetische Diskurse angeschlossen, sondern mit breiteren gesellschaftlichen, wissenschaftlichen sowie philosophischen Debatten und Entwicklungen verzahnt – von der Zivilisationskritik und pädagogischen Reformen über verschiedene Ausprägungen der Körperkultur, die Entwicklung alternativer Heilmethoden bis zur entstehenden Umweltpsychologie. Der gesamte Synästhesie-Diskurs, mit dem dieser Einblick in Grunows kulturhistorische Verortung endet, war mit jenen vielfältigen, übergreifenden Fragestellungen verknüpft. Die biographischen Kapitel machten sichtbar, wie gut Grunow mit zentralen Personen aus verschiedenen Bereichen vernetzt war, und dass sie einen großen Kreis an direkten und indirekten Schülerinnen und Schülern mit unterschiedlichen Hintergründen und Tätigkeitsfeldern hatte. Dass sie bislang kaum bekannt ist und in der einschlägigen Literatur zu den entsprechenden kulturgeschichtlichen Gebieten kaum Erwähnung findet, ist auch, aber nicht nur der schwierigen Quellenlage geschuldet. → *Grunow-Forschung*, → *Schlussbemerkungen*

## Literaturangaben

- Denaro 2002:** Dolores Denaro, »Johannes Ittens Methoden der Kunstvermittlung«, in: dies.: (Hg.), *Johannes Itten. Wege zur Kunst*, Ostfildern-Ruit 2002, S. 8–211.
- Düchting 1996:** Hajo Düchting, *Farbe am Bauhaus: Synthese und Synästhesie*, Berlin 1996.
- Goethe 1953 (1810):** Johann Wolfgang von Goethe, *Farbenlehre. Vollständige Ausgabe der theoretischen Schriften*, Tübingen 1953.
- Grunow 1936a:** Gertrud Grunow, »Farbformen«, in: *Kunst und Jugend*, August 1936, S. 179–180 [Radrizzani 2004, S. 90–92].
- Grunow 1920:** Gertrud Grunow, »Bericht an das Kurhaus ›Waldesheim‹ Düsseldorf-Grafenheim 1920«, in: Radrizzani 2004, S. 70–76 [zu Lebzeiten unveröffentlichtes Typoskript im Umfang von 12 Seiten, redigiert und abgedruckt].
- A. Itten/Rotzler 1972:** Anneliese Itten/Willy Rotzler (Hg.), *Johannes Itten. Werke und Schriften*, Zürich 1972.
- Jewanski 2002:** Jörg Jewanski, »Die neue Synthese des Geistes. Zur Synästhesie der Jahre 1925 bis 1933«, in: Hans Adler/Ulrike Zeuch (Hg.), *Synästhesie. Interferenz – Transfer – Synthese der Sinne*, Würzburg 2002, S. 239–248.
- Jewanski 1996:** Jörg Jewanski, *C = Rot? Eine Kultur- und Wissenschaftsgeschichte zum Problem der wechselseitigen Beziehung zwischen Ton und Farbe*, Sinzig 1999.
- Radrizzani 2004:** René Radrizzani, *Die Grunow-Lehre: Die bewegende Kraft von Klang und Farbe*, Wilhelmshaven 2004.
- Schwarz 1999:** Andreas Schwarz, *Die Lehren von der Farbenharmonie. Eine Enzyklopädie zur Geschichte und Theorie der Farbenharmonielehren*, Göttingen/Zürich 1999.
- Silvestrini/Fischer 1998:** Narciso Silvestrini/Ernst Peter Fischer, *Farbsysteme in Kunst und Wissenschaft*, hrsg. v. Klaus Stromer, Köln 1998.
- Steckner 2008:** Cornelius Steckner, »Bauhaus und DIN 5023«, in: Konrad Scheurmann (Hg.), *rot. grün. blau. Experiment in Farbe & Licht*, Ausst.-Kat. Fischerhütte, Ilmenau 2008, S. 84–89.
- Steckner 1994:** Cornelius Steckner, »Johannes Itten: Sein Denken, Wirken und Schaffen am Bauhaus als Gesamtkunstwerk«, in: Rolf Bothe (Hg.), *Das frühe Bauhaus und Johannes Itten: Katalogbuch anlässlich des 75. Gründungsjubiläums des Staatlichen Bauhauses in Weimar*, Ostfildern-Ruit 1994, S. 200–214.
- Webseite Colorsystem:** *Colorsystem. Farbsysteme in Kunst und Wissenschaft*, © 2011 KontextWissenschaft, Zürich, verfügbar unter: <https://www.colorsystem.com>, 26. August 2018.





# **Grunow-Forschung**

---

Für ein besseres Verständnis der Grunow-Lehre sind die Kompetenzen verschiedener Disziplinen gefragt. So zeichnen sich die Konzepte durch ihre Interdisziplinarität – zwischen bildender Kunst, Musik, Psychologie und Philosophie – aus. Für die folgende Forschung ist es neben einem fachübergreifenden Blick weiterhin nicht nur wichtig, unbearbeitete ›Archive zu heben‹, sondern auch, das schon Publierte kritisch heranzuziehen. Schließlich besteht der Großteil des überlieferten Materials aus Äußerungen über Grunow oder aber aus hybriden Texten wie *Der Gleichgewichtskreis* (2001). Der Literaturwissenschaftler RENÉ RADRIZZANI und der Kunsthistoriker CORNELIUS STECKNER haben die Grundlagen für die Grunow-Forschung geschaffen, mit der Aufarbeitung von Archivmaterial begonnen und zurecht die Authentizität der durch ACHIM PREISS herausgegebenen Schrift *Der Gleichgewichtskreis* (2001) in Frage gestellt. Dabei haben sie aber das Zustandekommen der Publikation nicht in allen Details richtig geklärt. → *Der Grunow-Schunke-Komplex und Der Gleichgewichtskreis (2001)* Neue Erkenntnisse versprechen weiterhin die Auswertung der Nachlässe Erich Parnitzkes, Otto Nebels und Karl Falkenberg-Kuhls. → *Nachlass von Erich Parnitzke*, → *Nachlass von Otto Nebel*, → *Nachlass von Karl Falkenberg-Kuhl*

# Der Grunow-Schunke-Komplex und Der Gleichgewichtskreis (2001)

Die Grunow-Forschung wird durch einen Mangel an authentischen Quellen erschwert. Zwar wurde 2001 durch ACHIM PREISS die Schrift *Der Gleichgewichtskreis. Ein Bauhausdokument* unter GERTRUD GRUNOWS Namen herausgegeben, allerdings ist die Zuschreibung des Textes zu ihr höchst fraglich. Um die Entstehungsgeschichte des Textes zu verstehen, muss zunächst die Zusammenarbeit zwischen Grunow und ihrem ehemaligen Bauhaus-Schüler GERHARD SCHUNKE beleuchtet werden. Briefe, die zwischen Schunke und der ehemaligen Grunow-Assistentin HILDEGARD HEITMEYER ausgetauscht wurden, legen Zeugnis über die Zusammenhänge ab. Sie weisen darauf hin, wie das durch Preiß veröffentlichte Manuskript als Hybrid aus Grunow- und Schunke-Texten entstanden ist. → *Hildegard Heitmeyers Unterricht der Grunow-Lehre*, → *Grunow und der Maler/Naturheiler Gerhard Schunke*

Am 4. Oktober 1941 schrieb Schunke gemeinsam mit seiner Frau an Heitmeyer und an OTTO NEBEL von einem Besuch Grunows bei ihnen in Bad Tölz: Sie hätten »zusammen sehr nette Wochen verlebt und tüchtig gearbeitet«. Im Brief heißt es: »Wir haben zusammen beschlossen, ihre Arbeiten in Form eines Buches herauszugeben«. Um ihm die Arbeit zu erleichtern, bat Schunke Heitmeyer darum, ihm ihre »persönlichen Aufzeichnungen resp. Notizen zuzusenden, damit alles geordnet werden kann« (Nachlass O. Nebel). Im Februar 1942 dankte er ihr in einem weiteren Brief für das zugesandte Material, teilte jedoch auch mit, dass dieses »zur Weiterverarbeitung nicht in Frage« komme, »da wir das ganze [sic] von einem anderen ›Gesichtswinkel‹ angepackt haben und zwar ›von oben herab‹ und nicht im schulmässigen Aufbau von ›unten nach oben‹«. Dennoch fragte er, ob er das Material noch etwas behalten könne. Im Januar 1943 schrieb er an Heitmeyer und Nebel: »Das Buch ist im Entstehen, aber über den Anfang noch nicht hinaus, weil ihre [Grunows] Anwesenheit [sic] unerlässlich ist«. Nach Grunows Tod schrieb Schunke am 9. Juli 1944: »Wie Sie wissen bin ich seit einem Jahr dabei alles niederzuschreiben. Es ist inzwischen ein umfangreiches Buch geworden«. Am 29. Oktober 1945 verkündete er dann: »Sie werden verstehen, wenn ich Ihnen sage, daß die Grunow Arbeit [sic] ein Werk von 3 Bänden von je ca. 1000 Druckseiten geben wird. Dazu kommen noch ungezählte Zeichnungen. Es ist eine immense Arbeit zu bewältigen und in eine übersichtliche Form zu bringen«. Wieder bat er darum, dass die Nebels mit ihm die eigenen Schriften und geplanten Veröffentlichungen zu Grunow teilen.

Am 20. Dezember 1945 sandte er den beiden, die wohl nicht auf sein Schreiben und Bitten reagiert hatten, noch einmal ein ähnliches Gesuch und schickte ihnen einen Textentwurf mit dem Titel »Gesundung durch Farbe und Ton«. 1956 bezog sich Heitmeyer in einem Bericht über Schunke auf eben diesen Artikel:

*»Vor seiner Ausweisung aus Lugano erhielt ich 1945 von ihm [Schunke] einen Brief (20 VII 45) mit einem Manuskript. (Abschrift beiliegend) ohne Zweifel ist der Aufbau und Inhalt G. Grunow's [sic] Arbeit! In meinem Antwortbrief an Sch. [Schunke] drückte ich meine Verwunderung darüber aus, daß er sich als Herausgeber nennt und G. Grunows Namen nirgends erwähnt obwohl alles, was er angibt doch G.G.'s Forschungen sind. Daraufhin habe ich nichts mehr von Sch. gehört. Nach einem Besuch bei Frl. Bouché in Leverkusen, bestätigte sie mir in einem Brief vom 11. Okt. 50 meine Vermutung.*

*In weiteren Veröffentlichungen von Sch., die mir in die Hände kamen, das Gleiche: er erwähnt nur den Grunow'schen Farbkreis, die bedeutenden Forschungen, der Aufbau der Ordnungen u.s.w. benutzt er als seine Eigenen. Das Lebenswerk von G. Grunow, das er versprochen hat, herauszugeben u. das G.G. in 3 Bänden festgelegt hat[,] ist nicht erschienen! Er brach jede Beziehung zu uns ab. Seine Veröffentlichungen sind nicht im Sinne von G. Grunow u. nicht überzeugend. Seine Aufsätze ebenso seine Heilmethode fußt auf den Forschungen von G.G. u. sind vermisch mit allen möglichen Geistesrichtungen, Astrologie, Yoga u.s.w.! Die genialen Forschungen über Klang u. Farbe Gertrud Grunow's Lebenswerk, für das sie gekämpft u. gelitten hat, sind in den Händen eines Charlatan u. Ehrsüchtigen!« (Nachlass O. Nebel)*

Auch ERICH PARNITZKE hatte sich inzwischen eingeschaltet. In einem Brief vom 19. März 1951 schrieb Schunke an Parnitzke, welcher ihm offenbar angeboten hatte, ihm bei der Suche nach einem Verlag behilflich zu sein. Im Brief berichtete Schunke von seinen Plänen, das Werk »Die Ureinheit von Farbe, Ton und Form aus eigenen Mittel herauszugeben«:

*»Die letzte testamentarische Verfügung von Frl. Grunow ging dahin, dass sie den Wunsch ausdrücklich niederlegte, dass ich die ganze Lehre herausgeben möge und sie mir auch ihre sämtlichen Niederschriften überlies. [...] Noch während dem Kriege habe ich mich mit der Durchsicht beschäftigt und bald gesehen, dass vieles nur Bruchstücke waren, mit denen man nichts anfangen konnte, da Frl. Grunow, wie Sie ja selbst festgestellt haben, leider nicht imstande war in der schriftlichen Darstellung ›Ordnung‹ zu schaffen, was sie sonst in lebendiger Weise, in sprechender und lebendiger Art meisterhaft verstand. So war es ihr leider versagt ihre Lehre in eine klar fassliche Form zu bringen.*

*Ich habe daraufhin zunächst versucht aus meiner eigenen Erf[a]h[un]g heraus, gemäss dem Aufbau, wie ich ihn in den zwanziger Jahren mit der Niederschriften [sic] zu formulieren, sozusagen in rückläufiger Folge von oben herunter. Nach weiterer mehrjähriger, intensiven [sic] Arbeit, die vor allem darauf gerichtet war, den Zusammenhang darzustellen und das Ganze zu deuten, ist es mir nun gelungen, den Bau sinngemäss zu gliedern und ihn bis zu dem Punkt zu verwirklichen, dass man jetzt darin wohnen kann und vor allem darin leben.« (Nachlass E. Parnitzke)*

Im weiteren Verlauf gab Schunke darüber Auskunft, wie er über die drei Ordnungen gemäß Grunow zur psychosomatischen Therapie kam und auf der Grundlage der »Ureinheit von Farbe, Form und Ton« biochemischen und homöopathischen Medikamenten jeweils Farben, Töne und Formen zuordnete.

Schunke berichtet davon, dass er sog. »Krankheitszentren« entdeckt habe und damit

*»eine bedeutsame Grundlage geschaffen [hat], um die sich Frl. Grunow leider vergeblich bemüht hatte. Bei unserem letzten Zusammensein in Bad Tölz 1941, hat sie mir das Studium dieses Problems [sic] besonders ans Herz gelegt und betont, dass ohne Zusatz von genau entsprechenden Medizinen der Erfolg der Kreisarbeit oft in Frage gestellt würde. Sie betonte damals, dass, wenn mir dies gelingen würde, den Zusammenhang mit der Medizin und dem Kreis herzustellen, ich die wesentliche Ergänzung ihrer Arbeit offenbaren würde. Heute bin ich glücklich, dass ich dieses Problem gelöst habe. Es bedeutet eine völlige Umwälzung in der Medizin und im besonderen in der Schulmedizin. Ich stehe in diesem Zusammenhang mit sehr bedeutenden Aerzten in ständigen Austausch.«*

Weiterhin wird deutlich, in welcher Weise er Grunows Lehre zukünftig ergänzen wolle:

*»Es liegt natürlich noch ungeheure Arbeit vor mir. Aber ich habe einen ganz klaren Plan im Kopf, sodass ich auch die ›Beweisführung‹ an Hand der Gesetze der bildenden Kunst, wie sie die Alten Meister gepflegt haben, erörtern kann. Einen wesentlichen Faktor habe ich auch in den Kompositions-Gesetzen der bildenden Kunst entdeckt [...].*

*Ich möchte nicht unerwähnt lassen, dass diese Darstellung der Lehre ein leonardeskes Werk ist und weit über das hinausgeht was z.B. Goethe über Farbe gesagt hat. Die Lehre hat sich im Laufe der Zeit als eine ›Initiation‹ offenbart.*

*Seit langem beschäftigt mich natürlich der Gedanke der Veröffentlichung, obwohl ich auch wie Sie selbst eine gewisse Scheu davor habe, ›etwas niederzulegen‹, was nur im rein lebendig Schöpferischen und von Mensch zu Mensch seinen Ausdruck findet. Auch bin ich mir der vielen Missverständnisse bewusst, die dann auftauchen werden.«*

Der Brief schließt mit dem Resümee, dass nun »die grundlegende Darstellung vorliegt« und er diese nur noch in Maschinenschrift bringen lassen müsse. Er rechne etwa mit 3000 bis 4000 Druckseiten sowie zusätzlich einer »grosse[n] Anzahl eigener Zeichnungen«.

Am 14. Januar 1957 schrieb Schunke wiederum an Parnitzke, dass er sich um einen Verleger gekümmert und verhandelt habe, nachdem er das Material Grunows

geordnet hatte: »Nach seiner Prüfung berichtete er mir, dass er das Buch als unverkäuflich betrachtete, da es völlig umwälzend wäre! Damit scheiterte die Herausgabe«. Zugleich betont er, dass die Herausgabe nicht unmöglich, aber vielleicht gar nicht sinnvoll sei:

*»Letzten Endes ist es eine Geldfrage, ob die Ureinheit von Farbe, Form und Ton herauskommt oder nicht, obwohl ich mir der Schwierigkeit bewusst bin, wenn dies nur in ›Buchform‹ geschieht, an Stelle eines persönlichen Unterrichtes, wie es in den alten Mysterienschulen üblich war, wo das wahre Wissen nur von Mensch zu Mensch weitergetragen wurde.«*

Dies steht in Widerspruch zu der Tatsache, dass er Erkenntnisse Grunows längst in eigenen Artikeln zur Bewerbung seiner Medizin und seiner therapeutischen Praktiken verwendet hatte. Wie er im Brief selbst berichtet, hatte er mittlerweile eine Naturheilpraxis im Appenzeller Land und die Lehre auf dem »medizinischen Gebiet« weiterentwickelt.

Parnitzke hatte sich in seinem Brief wohl auch zur Beziehung zu Nebel und Heitmeyer erkundigt, so schrieb Schunke:

*»Was Herrn u. Frau Nebel anbelangt habe ich keine Verbindung, vor allem deshalb, weil bei einer Veröffentlichung von Frau Nebel das Vorhanden-sein von irgendwelchen [sic] Grunow-material bezweifelt wurde, geschweige denn mein Name dabei erwähnt wurde, obwohl sie ausserdem genau wusste, dass ich sämtliches Material zur Verfügung habe.«*

Die Streitigkeiten um den Grunow-Nachlass setzen sich bis in die Gegenwart fort. Diese betreffen die von Preiß herausgegebene Schrift *Der Gleichgewichtskreis. Ein Bauhausdokument* (2001). Die Authentizität des Textes haben zuerst CORNELIUS STECKNER und RENÉ RADRIZZANI in Frage gestellt. Gemäß Radrizzani stammt das von Preiß veröffentlichte Manuskript eigentlich von Schunke: So habe Schunke die »ihm von Gertrud Grunow anvertrauten Manuskripte [...] mit seinen Hirn-gepinsinten amalgamiert [...], unter seinem Autornamen, aber mit gelegentlichen Hinweisen auf Grunow« zu einem »soweit 100 Tippseiten umfassenden Text unter dem Titel *Die Ureinheit von Farbe, Ton und Form* zusammengebraut« (Radrizzani 2004: 19f.). Das Manuskript Grunows, so berichtet Radrizzani im Dokumentarfilm von 2009, hatte Schunke in einem Schuppen vermodern lassen (Radrizzani 2009: 48:05–48:11).

Ich habe das von Preiß verwendete Manuskript bei GABRIELE WAGNER in Weimar gesichtet. Die Familie Wagner steht in verwandtschaftlicher Beziehung zu der Ehefrau Schunkes, LIS SCHUNKE-DEINHARDT. Wie Preiß in seinem Vorwort schreibt (Preiß 2001: 10), besitzt das Manuskript kein Deckblatt, sodass weder Autoren-

name noch Titel daraus ersichtlich werden. Die Wahl des Titels – *Der Gleichgewichtskreis* – beruht, dies gibt Preiß ebenfalls zu, auf der Entscheidung des Herausgebers. Bei der von mir gesichteten Version handelte es sich um eine durch Preiß geordnete Fassung, so heißt es im Vorwort, dass die »zusammengehefteten Korrekturläufe chronologisch geordnet werden [mussten], um gleichsam dem letzten Willen der Autorin entsprechen zu können« (ebd.: 9). Er weist darauf hin, dass das Manuskript ein Fragment geblieben ist, insofern von den »drei Ordnungen« des Grunow'schen Systems nur die erste »[v]öllständig überliefert« sei, »die zweite kam über vermutlich ein erstes Viertel nicht hinaus, die dritte, sicherlich umfassendste Erörterung, unterblieb ganz« (ebd.: 9).

Weiterhin sind im Manuskript die von Preiß auch einleitend erwähnten »handschriftlichen Verbesserungen« zu finden (ebd.: 9), die allerdings – so zeigt der Schriftvergleich – eindeutig von Schunke und nicht von Grunow stammen. Auf diese Möglichkeit hatte der Manuskriptbesitzer MARTIN WAGNER Preiß brieflich auch hingewiesen (Beilage zum Manuskript). Dies widerspricht dem Vorwurf Radrizzanis gegen Preiß, er selbst habe durch die Änderung des Autorennamens und eigene Ergänzungen das Manuskript verfälscht. Diese Anschuldigungen äußert Radrizzani im Film:

*»Um die Fiktion aufrechtzuerhalten, Gertrud Grunow sei die Verfasserin des Werkes, behauptet er [Preiß], die Titelseite des Manuskripts nicht gefunden zu haben, aber außerdem musste er noch im Text [?] alle Stellen, in denen Gerhard Schunke, der eigentliche Autor, auf Grunow namentlich hinwies, umfrisieren [...]. Und so hat er überall Grunows Namen herausgenommen. Und außerdem bereicherte er den Schunke'schen Text durch Einschübe, die er auch irgendwo in Schunkes anderen Schriften gefunden haben muss.« (Radrizzani 2009: 49:08–50:04)*

Bei dem im Film eingeblendeten Manuskript handelt es sich allerdings nicht um dieselbe Fassung wie in Weimar – darin fehlen offenbar die handschriftlichen Ergänzungen. Es ist anzunehmen, dass Schunke mehrere Typoskripte sowie Versionen hatte, die er an Verlage und Bekannte versendete, und für die eigenen Vorträge und Publikationen verwendete.

Beim Vergleich der Publikation *Der Gleichgewichtskreis* und dem Weimarer Manuskript war festzustellen, dass sich in Teil II die Blätter 20 bis 30 doppelten. Eine Version war mit zahlreichen Anmerkungen versehen und Preiß entschied sich für die offenbar »neuere« Fassung, in der die handschriftlichen Notizen mitunter eingearbeitet waren. Dazu gehören Passagen zur Krebserkrankung (Preiß 2001: 170), die schließlich ein Spezialgebiet Schunkes war. Preiß selbst hinterfragt, ob alle Passagen von Grunow stammen – so etwa jene zu den Alten Meistern (ebd.: 9). Eben diesen Bezug hatte Schunke nach eigener Aussage erst in den 1950er Jahren erarbeitet, wie er an Parnitzke schrieb:

*»Es liegt natürlich noch ungeheure Arbeit vor mir. Aber ich habe einen ganz klaren Plan im Kopf, sodass ich auch die ›Beweisführung‹ an Hand der Gesetze der bildenden Kunst, wie sie die Alten Meister gepflegt haben, erörtern kann. Einen wesentlichen Faktor habe ich auch in den Kompositions-Gesetzen der bildenden Kunst entdeckt [...].« (Nachlass E. Parnitzke)*

Auch der Bezug zur Technik des Fernsehens machte Preiß zurecht stutzig (Preiß 2001: 9, 159).

Bereits der Beginn des Manuskripts deutet darauf hin, dass der Text nicht von Grunow allein stammt, was vom Herausgeber nicht hätte unerwähnt bleiben dürfen. Auf Seite 3 steht in Maschinenschrift: »G e r t r u d G r u n o w entdeckte im Jahre 1910 den Gleichgewichtskreis«. Handschriftlich wurde der Satz verändert zu: »Wir entdeckten den Gleichgewichtskreis«. Auf derselben Seite wird »Gertrud Grunow entdeckte« zu »Dabei wurde die Identität«. Auf eben diese Stellen weist auch Radrizzani im Film von 2009 hin und erhebt ausgehend davon seine Anschuldigungen gegen Preiß, in der Annahme, dass die Ergänzungen von diesem selbst vorgenommen wurden (Abb. 25).

Durch den Beweis, dass das Manuskript nicht aus der Feder Grunows stammt, ist allerdings noch nicht geklärt, ob nicht Großteile des Textes wortwörtlich von Grunow übernommen wurden und Schunke nur ihre Autorenschaft verschleierte. In einer bislang unveröffentlichten Studie hat Steckner die Publikation *Der Gleichgewichtskreis* mit den durch Grunow in *Kunst und Jugend* zwischen 1935 und 1938 veröffentlichten Artikeln verglichen und dabei wortwörtliche Übernahmen festgestellt. An vielen anderen Stellen aber sind von Schunke offenbar Ergänzungen vorgenommen worden, wie bereits HILDEGARD HEITMEYER berichtete.

Es besteht die Möglichkeit, dass Teile des Textes unverändert aus nie veröffentlichten Schriften Grunows übernommen wurden. Da bislang keine weiteren Aufzeichnungen Grunows gefunden worden sind, die Vergleiche zulassen, steht eine weitere Klärung allerdings nicht in Aussicht. Als Grundlage für die Erforschung der Ansichten Grunows ist der *Der Gleichgewichtskreis* daher in jedem Fall mit größter Vorsicht zu genießen. Bei einer kritischen Lektüre sollte bedacht werden, dass wohl alle Passagen mit Bezug zur Pharmazie sowie esoterischen Lehren nicht von Grunow stammen, da sich diese in ihren authentifizierten Artikeln nicht finden und zum Wesen ihrer Praxis zumeist nicht passen. Im oben zitierten Briefverkehr mit Parnitzke hatte Schunke selbst von den entsprechenden Ergänzungen berichtet. Sicher stammen daher jene Passagen von Schunke, die sich mit:

- Medizin und Homöopathie (Preiß 2001: 36, 61f., 64, 68, 102, 104f., 107, 112f., 147)
- den »Elementen des periodischen Systems« (ebd.: 104–106)
- der Kunst der Alten Meister (ebd.: 80, 121, 160, 167, 169)
- östlichen Konzepten wie Karma (ebd.: 60f., 110, 153)



-3-

Diesem Gedanken, der sozusagen ein Naturgesetz, ein Urphänomen, eine ewige Wahrheit ist, wurde intuitiv <sup>in genialer</sup> und völlig neuartiger Weise Ausdruck verliehen. ~~Gertrud Grunow entdeckte in Jahre 1910~~ <sup>Hier entstehen</sup> den Gleichgewichtskreis, in welchem in harmonischer, zwölfgeteilter Weise jede der Urkräfte seinen rechten Platz, seinen Ort, seine Form und Richtung inne hat. Wir haben es hier mit einem magischen Alphabet zu tun, das uns in natürlicher Weise die Entfaltung der Kritik der Sinne ermöglicht und dabei in uns den ganzen Reichtum der schöpferischen Kräfte wachruft. Es ist eine europäische Mandala, die der Konzentration und Meditation dient. Jeder dieser 12 Orte ist ein Zentrum, ein Prinzip, in welches die endlichen sowie die unendlichen Kräfte des Aussen in uns einströmen und wieder auströmen. Es sind die Abbilder der Urmasse des Kosmos. Dies umso mehr, je weiter wir dafür geöffnet sind und uns selbst dafür öffnen und wach sind. Gertrud Grunow ~~entdeckte~~ <sup>erkennt</sup> Dabei die Identität von Farbe, Ton und Form als eine Einheit und zugleich ihre Wurzeln im Menschen selbst. Diese <sup>Einheit</sup> kommt aus einer <sup>tieferen</sup> Schicht, aus der die Reize der Umwelt, nicht als sachliche Wahrnehmung, sondern als ausdrucksreiche Empfindung in Erscheinung treten. Das Bewusstsein dieser Einheit erfüllt das ganze Ich. Es ist dies eine tiefe Quelle, in der die Farbe, der Ton und die Form noch nicht von einander geschieden sind, mehr geistig gefühlt als sachlich wahrgenommen werden. Sie sind alle drei eine Einheit, eine Wurzel und sie erweisen sich als völlig identisch. Sie bewahren sich als eine schöpferische Synthese einer Mannigfaltigkeit zur Einheit des Ganzen.

Die Quelle dieser Einheit des Ganzen führt uns zu den Gebieten, die jenseits der Grenze des Wahrnehmbaren liegen, wo wir das Reich des Nichtdaseins und der Leere erkennen. Die Einheit des Ganzen würde nicht gewahrt, wenn nicht zugleich auch die Leere in unserm Bewusstsein vorhanden wäre. Erst das Bewusstsein des Leerseins als eine Aufnahmefähigkeit in seiner unbeschweren Leichtigkeit offenbart uns die Fülle und Ganzheit als ein Gleichgewicht, eben als eine Einheit. Aus der Leere strahlt die Kraft des geistigen Lebens und offenbart die Wesenheit der Dinge in ihren Teilen von Hell und Dunkel. Erst in der Leere, dem inneren Sein, erkennt man das Wesen eines Dinges, wie man das Wesen eines Gefäßes aus seiner Leere, aus seinem nicht sichtbaren Teil erkennt. So ist das Unsichtbare das wahre Sein, die Wahrheit, die Realität, das Sichtbare dagegen ist der falsche Schein, die Lüge, der Irrtum und die Täuschung. Diese Vorstellungsweise und geistige Einstellung ist weit entfernt von den gewöhnlichen Begriffen europäischen Denkens, das uns zur Entwicklung und Entfaltung des heutigen scharfen und starren Gegenstandsbewusstseins geführt hat. Das Bewusstsein der Leere führt uns wieder zurück zu den wahren Wurzeln und Ursachen. Unser Ziel ist daher vornehmlich das Bewusstsein der Leere und die drei Ordnungen sind die Lehre der Leere. Die Ureinheit von Farbe, Ton und Form offenbart ihr Wesen und ihre Ursache in der Leere, als eine besondere Aufnahmefähigkeit. Das Nichtwahrnehmbare <sup>der Farbe</sup> des Lichts und der Form ist von weittragender Bedeutung und dient der Klarheit und Wesenhaftigkeit.

Es ist der grosse Irrtum unserer Zeit, vor allem der um die Erkenntnis von Farbe, Ton und Form Ringenden, dass meist die sichtbare und hörbare Seite von Farbe, Ton und Form zu stark beachtet wird und die unsichtbare und unhörbare Seite ausser Acht gelassen wird. Aber gerade aus dieser unsichtbaren Quelle entfaltet sich ja das Schöpferische im Menschen. Es ist daher begreiflich, dass unsere Lehre der Leere, wie sie sich aus den drei Ordnungen entfaltet grundsätzlich nichts mit Lernen zu tun hat, sondern auf der Empfindung beruht. In diesem Sinne empfand <sup>man</sup> Kintsu <sup>ja</sup> auch das Lernen als ein Sichwiedererinnern. Es sei daher schon jetzt auf einen der wichtigsten Grundsätze unserer Lehre hingewiesen, dass der Schüler in jedem Falle den Kontakt mit dem Unsichtbaren und Unhörbaren

Abb. 25: Blatt 3 aus dem Weimarer Manuskript, der Vorlage für Achim Preiß' (Hg.), *Der Gleichgewichtskreis* (2001).

- esoterischen Konzepten zum Astralen, zur Astralreligion und zum astralen Seelenbaum (ebd.: 29, 50–56, 60f., 128f., 138, 147, 152, 168)
- dem Göttlichen und dem mit Gut und Böse verknüpften christlich fundierten Dualismus von Hell und Dunkel (fortlaufend)

auseinandersetzen.

Die Auswertung des Nachlasses von Erich Parnitzke, insbesondere die Untersuchung der Grunow-Briefe, könnte weitere Erkenntnisse bringen.

### Literaturangaben

**Nachlass O. Nebel:** Schweizerische Nationalbibliothek, Bern.

**Nachlass E. Parnitzke:** Archiv der Bauhausuniversität Weimar (unbearbeitetes Konvolut).

**Preis 2001:** Achim Preis (Hg.), *Gertrud Grunow: Der Gleichgewichtskreis. Ein Bauhaus Dokument*, Weimar 2001.

**Radrizzani 2009:** *Die Harmonisierungslehre von Gertrud Grunow. Meisterin am Bauhaus 1919–1924*, ein Film von und mit René Radrizzani, 2009, verfügbar unter: <https://www.gertrud-grunow.de/film-kunst-forschung/film/dokumentarfilme>, 22. September 2018.

**Radrizzani 2004:** René Radrizzani, *Die Grunow-Lehre: Die bewegende Kraft von Klang und Farbe*, Wilhelmshaven 2004.

## Nachlass von Erich Parnitzke

Der Nachlass von ERICH PARNITZKE befindet sich seit 2018 im Archiv der Bauhausuniversität Weimar. Dieser wurde noch nicht systematisch ausgewertet. Eine Bestandsaufnahme haben die Erben vorgenommen und zur Verfügung gestellt. Das Konvolut umfasst mehrere Mappen und u. a. fast 100 Briefe sowie Postkarten von GERTRUD GRUNOW an Parnitzke zwischen 1927 und 1942. Weiterhin enthalten sind Briefe von HILDEGARD HEITMEYER und GERHARD SCHUNKE, die aus der Zeit nach Grunows Tod stammen, Typoskripte Grunows für die Veröffentlichungen in *Kunst und Jugend* sowie Parnitzkes Notizen zur Grunow-Lehre. Auch finden sich darin umfangreiche Materialsammlungen zum Thema Farbe und Synästhesie bestehend u. a. aus Zeitungsartikeln und Veranstaltungsankündigungen, eigene kleine Farbstudien Parnitzkes sowie Materialien von Heitmeyer und Unterlagen zu Schunkes Naturheilpraxis. → *Hildegard Heitmeyers Unterricht der Grunow-Lehre*, → *Grunow und der Maler/Naturheiler Gerhard Schunke*, → *Grunow, Erich Parnitzke und Kunst und Jugend zur NS-Zeit*, → *Erich Parnitzke und die Grunow-Rezeption nach der NS-Zeit*

## Nachlass von Otto Nebel

Weiteres Material zu GERTRUD GRUNOW liegt im Nachlass von OTTO NEBEL im Schweizerischen Literaturarchiv in Bern. Unter ›Sammlung Hilda Nebel‹ sind Materialien zur ›Grunow-Lehre‹ (E-02-D-06-a) und dabei zahlreiche Korrespondenzen enthalten, u. a. mit ALICE BACHRACH, LILY KLEE, ERICH PARNITZKE und GERHARD SCHUNKE. Es befindet sich weiterhin ein ›Schülerheft‹ sowie eine Sammlung an Briefen von Schülerinnen und Schülern darin. Neben Texten von und über Grunow sowie Vortragsmanuskripten HILDEGARD HEITMEYERS ist ein ›Übungsbuch‹ Nebels zur Grunow-Lehre überliefert. → *Hildegard Heitmeyers Unterricht der Grunow-Lehre*, → *Grunow und der Maler Otto Nebel*, → *Grunow und der Maler/Naturheiler Gerhard Schunke*, → *Grunow, Erich Parnitzke und Kunst und Jugend zur NS-Zeit*, → *Erich Parnitzke und die Grunow-Rezeption nach der NS-Zeit*  
→ **Link:** <http://ead.nb.admin.ch/html/nebel.html>, 10. September 2018

## Bauhaus-Archivalien im Landesarchiv Thüringens

Einen weiteren, wesentlichen und in der Literatur keineswegs ausschöpfend ausgewerteten Fundus für die weitere Grunow- und Bauhaus-Forschung stellt das digitalisierte Archiv zum Bauhaus Weimar des Landesarchivs Thüringens dar. Unter anderem finden sich hier Akten zu Personalangelegenheiten, zu den Schülerinnen und Schülern am Bauhaus, Zeugnisse des ›Tagesgeschäfts‹ sowie verschiedene Korrespondenzen der Schule mit anderen Institutionen.

→Link: [https://archive.thulb.uni-jena.de/staatsarchive/servlets/solr/stat2\\_restricted?q=ArchFile\\_class\\_001:bauhaus&XSL.ForgetSearchTerms=true&XSL.expandTectonicsTo=bauhaus](https://archive.thulb.uni-jena.de/staatsarchive/servlets/solr/stat2_restricted?q=ArchFile_class_001:bauhaus&XSL.ForgetSearchTerms=true&XSL.expandTectonicsTo=bauhaus), 11. September 2018

148

## Nachlass von Karl Falkenberg-Kuhl

In der Bayrischen Staatsbibliothek befindet sich der Nachlass des Juristen KARL FALKENBERG-KUHL, der sich offenbar sehr für Grunows Lehre sowie in Verbindung damit für philosophische Fragen zu Sein und Wirklichkeit interessierte. Im Archiv verzeichnet ist neben Aufzeichnungen aus Vorlesungen Grunows auch ein Text mit dem Titel »Führen die Grunow-Übungen zur solipsistischen Einstellung?«. Mit diesem Nachlass hat sich bislang nur CORNELIUS STECKNER auseinandergesetzt.

→Link: <https://opacplus.bsb-muenchen.de/metaopac/search?oclc-no=844112900&db=100>, 11. September 2018

## **Schlussbemerkungen**

---

GERTRUD GRUNOW wurde in der Bauhaus-Geschichte bislang zu wenig Beachtung geschenkt. An ihrem Beispiel und dem einiger ihrer Wegbegleiterinnen und Wegbegleiter – LOTHAR SCHREYER und EDUARD GILLHAUSEN etwa – wird deutlich, dass diese Marginalisierung zum einen auf die ›Erinnerungspolitik‹ von WALTER GROPIUS und anderen führenden Bauhaus-Persönlichkeiten zurückzuführen ist, die im Zeichen einer Abgrenzung vom frühen ›esoterischen‹, ›irrationalen‹ Bauhaus stand. Von solcher Nichtbeachtung waren weiterhin insbesondere Frauen betroffen. Dies zeichnet sich nicht nur mit Blick auf das Bauhaus, sondern außerdem beispielsweise in den akademischen Kreisen ab, in die Grunow seit 1924 in Hamburg eintrat: Über die Lebensläufe und Werke vieler Frauen, mit denen sie dort Kontakt pflegte, ist so gut wie nichts bekannt. Dies betrifft auch eine Schülerin HILDEGARD HEITMEYERS, Dr. ANNI ADLER, die mit CARL GUSTAV JUNG in Berlin zusammengearbeitet haben soll.

All dies zeugt davon, dass die Forschung der letzten Jahre sich ebenfalls zu wenig für die Aufarbeitung der Vitas jener Persönlichkeiten interessiert hat, die – oft aufgrund ihres Geschlechts – nicht zu großer Bekanntheit gelangt sind, wenngleich sie durchaus einflussreich waren und aufgrund ihrer intellektuellen und kreativen Tätigkeiten mindestens dieselbe Aufmerksamkeit verdient hätten, die ihren männlichen Kollegen zukam und zukommt. Zu einem damit verbundenen, gleichermaßen vernachlässigten Komplex gehören weiterhin die Geschichten der Schülerinnen und Schüler am Bauhaus. Aufgrund all dieser Desiderate sind zu Grunows Wirken und ihren Kooperationen bislang oft nur begrenzt Aussagen möglich. Die Zeit des Nationalsozialismus und der Krieg trugen ebenfalls zu biographischen Brüchen, zur Zerstörung von Zeitdokumenten und zum Vergessen bei.

An Grunow zeigt sich exemplarisch, wie die Auseinandersetzung mit einer vernachlässigten Persönlichkeit zahlreiche weitere Forschungslücken offenlegen kann. Dazu gehören die Lebenswege der ehemaligen Bauhüslerinnen und Bauhüsler sowie all jener Kunst- und Kulturschaffenden, die Deutschland während der NS-Zeit nicht verließen und dort bis 1945 unter verschiedenen Umständen sowie mitunter auch nach Kriegsende weiter tätig waren. Dieser Teil der Geschichte sowie die damit verbundenen offenen Fragen und Widersprüche haben im Jahr 2019, in dem das 100-jährige Jubiläum des Bauhauses gefeiert wird, während zugleich politisch rechtsgerichtete Gruppierungen und Tendenzen in Deutschland und Europa erstarken, größte Relevanz. Die NS-Kunstpädagogik, die bereits Kindern Ideen des ›Nationalen‹ und ›Völkischen‹ vermittelte, wurde nicht ausreichend auf ihre Voraussetzungen und Strategien untersucht: Wie sich zeigte, haben die vermittelten Ideen eine lange Tradition vor 1933. An der Zeitschrift *Kunst und Jugend* sieht man, wie eine erfolgreiche, mithin avantgardistisch geprägte Zeitschrift durch die Nationalsozialisten angeeignet und Stück für Stück für die eigenen Zwecke angepasst wurde.

Was Schreyer, Oskar Schlemmer und Erich Parnitzke je Unterschiedliches meinten, wenn sie 1910, 1920, 1930 oder 1940 vom ›Völkischen‹ schrieben, hat Relevanz für die heutigen Debatten und ein Verständnis dafür, welche Entwicklungen diese Ideen genommen haben – wie sie adaptiert und wie sie angewendet wurden, und nicht zuletzt: auf welchen Sorgen die Wirkmacht bestimmter Ideologien fußte. Zu nennen ist hier etwa das Bedürfnis nach Sicherheit, die man mittels der Besinnung auf Tradition und durch Abgrenzungen des Eigenen vom Anderen herstellen wollte.

Grunows ›Harmonisierungslehre‹ antwortete ebenfalls auf ganz bestimmte Sorgen und Leiden der Zeit, die auch, aber in anderer Weise Identitätsfragen betrafen. Ihre Lehre reagierte insbesondere auf das Gefühl, dass das Leben ›aus dem Rhythmus‹ und ›aus dem Gleichgewicht‹ geraten sei. Sie versprach, die schöpferische Kraft der Menschen zu entwickeln, indem sie einen anderen, von der Ratio befreiten Zugang zu körperlichem und psychischem Empfinden ermöglichte. Dass daran normative, universalistische Ideen zum Schöpferischen in Zusammenhang mit Gesundheit und Vitalität gebunden sind, sollte nicht vergessen werden. Doch enthalten Grunows und vergleichbare Lehren der Zeit trotz ihrer spezifischen Historizität gleichermaßen etwas sehr Aktuelles: Das Bedürfnis nach ›alternativen Lebensweisen‹, viel häufiger aber noch der Versuch, *innerhalb* einer durch Geschwindigkeit und Zeitdruck geprägten Lebenswelt ›zu sich‹ zu kommen, wird derzeit über verschiedene heilkundliche und körperkulturelle Angebote nach wie vor bedient – von Entschlackungskuren über Yoga- und Achtsamkeitskurse bis hin zu verschiedenen Formen von ›Retreats‹.

Spezifisch an Grunows Lehre ist aber, dass sie sich mit der zeitgenössischen entwicklungs- und umweltpsychologischen Forschung verband und etwa Wahrnehmung und Körperlichkeit auch in ihrer kulturellen Geprägtheit begriff. Erst ausgehend davon wurde nach universalistischen anthropologischen Grundlagen gesucht, auf deren Basis Körper, Seele und Geist gestärkt und therapiert – in einen vorkulturellen Zustand versetzt – werden sollten. So entsprang Grunows Lehre ebenso wie viele andere Ansätze und Bewegungen ihrer Zeit einer tiefen Sehnsucht nach grundlegenden Gewissheiten, Gesetzmäßigkeiten und Ordnungen, welche das Gefühl einer aus den Fugen geratenen Gegenwart relativieren sollten.





# **Bibliographie**

---

## Sekundärliteratur zu Grunow

- Ute Ackermann, »Ordnung schaffen für Lebenskünstler. Gertrud Grunows Unterricht in Harmonisierungslehre am Weimarer Bauhaus«, in: Ausst.-Kat. *Modell Bauhaus*, Martin Gropius Bau Berlin, Ostfildern 2009, S. 71–74.
- Linn Burchert, »The Spiritual Enhancement of the Body: Johannes Itten, Gertrud Grunow, and Mazdaznan at the Early Bauhaus«, in: Elizabeth Otto/Patrick Roessler (Hg.), *Bauhaus Bodies: Gender, Sexuality, and Body Culture in Modernism's Legendary Art School*, London 2019 (in Vorbereitung der Drucklegung).
- Linn Burchert, *Das Bild als Lebensraum. Ökologische Wirkungskonzepte in der abstrakten Kunst, 1910–1960*, Bielefeld 2019 (in Vorbereitung der Drucklegung).
- Linn Burchert, »Erd-, Licht- und Luftnahrung: Botanische Produktions- und Wirkungskonzepte in der malerischen Abstraktion und der Künstlerausbildung«, in: *Botanik und Ästhetik* (= Annals for History and Philosophy of Biology), 2018, S. 327–341.
- Linn Burchert, »Atem- und Pulsbilder: (Bio-)Rhythmisches Arbeiten am Bild«, in: Christoph Büttner/Carolyn Piotrowski (Hg.), *Im Rhythmus. Entwürfe alternativer Arbeitsweisen um 1900 und in der Gegenwart*, München 2018.
- Hajo Düchting, *Farbe am Bauhaus: Synthese und Synästhesie*, Berlin 1996.
- Melanie Gruß, *Synästhesie als Diskurs. Eine Sehnsuchts- und Denkfigur zwischen Kunst, Medien und Wissenschaft*, Bielefeld 2017.
- Jörg Jewanski, »Die neue Synthese des Geistes. Zur Synästhesie der Jahre 1925 bis 1933«, in: Hans Adler/Ulrike Zeuch (Hg.), *Synästhesie. Interferenz – Transfer – Synthese der Sinne*, Würzburg 2002.
- Ulrike Müller, *Bauhaus-Frauen. Meisterinnen in Kunst, Handwerk und Design*, München 2009.
- Ulrike Müller, *Regentinnen, Salondamen, Schriftstellerinnen und Künstlerinnen von Anna Amalia bis Marianne Brandt*, München 2007.
- Annette Seemann, *Aus Weimar in alle Welt. Die Bauhausmeister und ihre Wirkung*, Leipzig 2009.
- Achim Preiß, »Vorbemerkung des Herausgebers« in: ders. (Hg.), *Gertrud Grunow: Der Gleichgewichtskreis. Ein Bauhaus Dokument*, Weimar 2001, S. 7–12.
- René Radrizzani, *Die Grunow-Lehre: Die bewegende Kraft von Klang und Farbe*, Wilhelmshaven 2004.
- René Radrizzani, »Geleitwort«, in: ders. (Hg.), *Otto Nebel: Schriften zur Kunst*, München 1988, S. 7–21.
- Janice Joan Schall, *Rhythm and Art in Germany, 1900–1930*, Dissertation, University of Texas 1989 [unveröffentlicht].
- Karl Schawelka, »Die Rolle der Synästhesie im Paragone des Bauhauses«, in: Robin Curtis/Marc Glöde/Gertrud Koch (Hg.), *Synästhesie-Effekte. Zur Intermodalität der ästhetischen Wahrnehmung*, München 2010, S. 113–130.
- Andi Schoon, *Die Ordnung der Klänge. Das Wechselspiel der Künste vom Bauhaus zum Black Mountain College*, Bielefeld 2006.
- Cornelius Steckner, »Bauhaus und Hamburgische Universität«, in: Gudrun Wolfschmidt (Hg.), *Hamburgs Geschichte einmal anders – Entwicklung der Naturwissenschaften, Medizin und Technik – Teil 1*, Norderstedt 2007, S. 31–57.
- Cornelius Steckner, »Gertrud Grunow (1870–1944): Eine Biografie in Dokumenten«, 2010, PDF, verfügbar unter: <https://sites.google.com/site/gertrudgrunow>, 24. August 2018.

- Cornelius Steckner, »Die Musikpädagogin Gertrud Grunow als Meisterin der Formlehre am Weimarer Bauhaus: Designtheorie und produktive Wahrnehmungsgestalt«, in: Rolf Bothe (Hg.), *Das frühe Bauhaus und Johannes Itten: Katalogbuch anlässlich des 75. Gründungsjubiläums des Staatlichen Bauhauses in Weimar*, Ostfildern-Ruit 1994, S. 200–214.
- Cornelius Steckner, »Personalistik und Wissenschaftskritik der Hamburgischen Schule«, in: *Bericht über den 28. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Psychologie in Trier 1992*, hrsg. v. Leo Montada im Auftrag der Deutschen Gesellschaft für Psychologie, Göttingen u.a. 1993, S. 356–367.
- Cornelius Steckner, *zur ästhetik des bauhauses. ein beitrag zur erforschung synästhetischer grundsätze und elementarerziehung am bauhaus*, Stuttgart 1985.
- Christoph Wagner, »Ein Garten für Orpheus. Zur Transformation der Landschaft bei Paul Klee im Jahre 1926«, in: Werner Busch/Oliver Jehle (Hg.), *Vermessen. Landschaft und Ungegenständlichkeit*, Zürich 2007, S. 33–55.
- Volker Wahl (Hg.), *Die Meisterratsprotokolle des Staatlichen Bauhauses Weimar 1919 bis 1925*, bearbeitet v. Ute Ackermann, Weimar 2001.
- Rainer K. Wick, *Bauhaus: Kunst und Pädagogik*, Oberhausen 2009.

## Texte von Gertrud Grunow

### zu Lebzeiten veröffentlicht und authentifiziert

- »Licht und Atmosphäre als Ausdruck geistiger Empfindung bei Gio Gino«, in: Emil Waldmann (Hg.), *Gio Gino*, Berlin 1941, S. 39–41 [Radrizzani 2004, S. 109f].
- »Natürliche Formentwicklung«, *Kunst und Jugend*, April 1938, S. 139–140, verfügbar unter: [http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kunst\\_jugend1938/0149/image](http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kunst_jugend1938/0149/image), 26. August 2018 [Radrizzani 2004, S. 106–109].
- »Von der Farbe im Runden«, in: *Kunst und Jugend*, Februar 1938, S. 36–37, verfügbar unter: [http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kunst\\_jugend1938/0040/image](http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kunst_jugend1938/0040/image), 26. August 2018 [Radrizzani 2004, S. 104–106].
- »Farbformen«, *Kunst und Jugend*, August 1936, S. 179–180 [nicht digitalisiert] [Radrizzani 2004, S. 90–92].
- »Wie Sehweisen und Hörarten einander wirklich verwandt sind«, *Kunst und Jugend*, Februar 1936, S. 29 [nicht digitalisiert] [Radrizzani 2004, S. 88–89].
- »Die Wirkung des klingenden Tones auf das Hören«, *Kunst und Jugend*, September 1935, S. 210–211 verfügbar unter: [http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kunst\\_jugend1935/0218/image](http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kunst_jugend1935/0218/image) [Radrizzani 2004, S. 85–87].
- »Von der Wirkung der Farbe auf das sehende Auge«, *Kunst und Jugend*, Juli 1935, S. 149–150, verfügbar: [http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kunst\\_jugend1935/0156/scroll](http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kunst_jugend1935/0156/scroll), 26. August 2018 [Radrizzani 2004, S. 83–85].
- »Diskussionsbeiträge zum 2. Farbe-Ton-Kongress in Hamburg«, in: *Farbe-Ton-Forschungen*, III. Band, hrsg. von Hamburg, Psycho-ästhetische Forschungsgemeinschaft, Leipzig 1931, S. 172/173, 239 [Radrizzani 2004, S. 82f.].
- »Der Aufbau der lebendigen Form durch Farbe, Form, Ton«, in: Ausst.-Kat. *Staatliches Bauhaus Weimar 1919 bis 1923*, hrsg. v. Karl Nierendorf, Weimar 1923, S. 20–23.

- »Was ist Jaques-Dalcroze dem Sänger«, *Rheinische Musik- und Theaterzeitung*, Jg. 12, 1911, in:  
Radrizzani 2004, 64–69 [mit dem Hinweis: »Der Text ist offensichtlich stellenweise verdorben.«].
- »Konzertbericht Remscheid« (1909), *Rheinische Musik- und Theaterzeitung*, Jg. 10, 29.5.1909, in:  
Radrizzani 2004, S. 63.

### Posthum veröffentlicht

- »Eigene Aufzeichnungen«, in: *Bildnerische Erziehung. Die Zweimonatsschrift* 3, 1967, S. 17–23  
[= Wiederabdruck der zwischen 1935 und 1938 veröffentlichten Artikel in *Kunst und Jugend*].
- »Farben und klingender Ton und Statiken«, in: Radrizzani 2004, S. 97f. [ungedrucktes Typoskript im  
Umfang von 3 Seiten mit handschriftlichen Ergänzungen von Gertrud Grunow aus dem Besitz  
von Hildegard Heitmeyer, wahrscheinlich entstanden um 1937 = ungesichert].
- »Eine neue Auffassung des Wesens der Farbe in ihrer psychisch-physischen Wirkung auf den  
Gesamtorganismus«, in: Radrizzani 2004, S. 94–96 [ungedrucktes Typoskript im Umfang von  
5 Seiten aus dem Besitz von Hildegard Heitmeyer mit handschriftlichen Zusätzen von Gertrud  
Grunow um 1937].
- »Psyche«, in: Radrizzani 2004, S. 92f. [ungedruckt und unabgeschlossen in der Handschrift von  
Hildegard Heitmeyer, Umfang von 5 Seiten, Abschrift eines Aufsatzes von Gertrud Grunow  
aus dem Jahr 1936].
- »Ein neuer Farbkreis«, in: Radrizzani 2004, S. 99–103 [ungedrucktes Typoskript im Umfang von  
8 Seiten mit handschriftlichen Ergänzungen von Gertrud Grunow aus dem Besitz von Hildegard  
Heitmeyer, wahrscheinlich entstanden um 1937 = ungesichert].
- »Bericht an das Kurhaus ›Waldesheim‹ Düsseldorf-Grafenheim 1920«, in: Radrizzani 2004, S. 70–76  
[zu Lebzeiten unveröffentlichtes Typoskript im Umfang von 12 Seiten, redigiert und abgedruckt].
- Quelle: René Radrizzani, *Die Grunow-Lehre: Die bewegende Kraft von Klang und Farbe*, Wilhelmshaven  
2004.

## Zeitgenössische Materialien, Publikationen zu und Erinnerungen an Gertrud Grunow

### Durch die Autorinnen und Autoren zu Lebzeiten veröffentlicht und authentifiziert:

- Giulio Carlo Argan, *Gropius und das Bauhaus*, Hamburg 1962.
- Eugen Diederichs, »Unterbewußtsein und Form«, in: *Die Tat. Monatsschrift für die Zukunft deutscher  
Kultur* 2, Mai 1920, S. 126–137.
- Walter Gropius, »Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses«, in: Ausst.-Kat. *Staatliches Bauhaus  
Weimar 1919 bis 1923*, hrsg. v. Karl Nierendorf, Weimar 1923, S. 7–18.
- Hans Haffner, »Lothar Schreyer und die Bauhausbühne«, in: Eckhard Neumann (Hg.),  
*Bauhaus und Bauhäusler. Bekenntnisse und Erinnerungen*, Bern/Stuttgart 1971.
- Hildegard Heitmeyer, »Die Grunow-Lehre. Eine Erziehung der Sinne durch Ton und Farbe«,  
in: *Bildnerische Erziehung. Die Zweimonatsschrift* 3, 1967, S. 14–16.

- Hildegard Heitmeyer, »Die Grunow-Lehre – eine Erziehung der Sinne durch Ton und Farbe. Zum Gedächtnis von Gertrud Grunow«, in: *Schweizerische Lehrerinnenzeitung*, 20. April 1946, Heft 14, 50. Jg. [Radrizzani 2004, S. 129–133].
- Hildegard Heitmeyer, »Klang und Farbe und ihre Wirkung auf den menschlichen Organismus«, in: *Zürcher Zeitung*, Nr. 1450, Zweites Morgenblatt, Dienstag 23. Oktober 1923 [Radrizzani 2004, S. 116f.].
- Hildegard Heitmeyer, »Ordnung durch Farbe und Klang«, in: *Die Tat. Monatsschrift für die Zukunft deutscher Kultur* 11, März 1920, S. 929–932.
- Hans Kayser, *Der hörende Mensch. Elemente eines akustischen Weltbildes*, Stuttgart 1993.
- Otto Nebel, »Vom Sinnwirken im Schönen« (1940–45), in: Radrizzani 1988, S. 123–158.
- Otto Nebel, »Kunstwürdige Wertungen« (1942–44), in: Radrizzani 1988, S. 329–348.
- Otto Nebel, »Vom Wesen und Geiste neuer Kunstmalerei« (1936), in: Radrizzani 1988, S. 258–279.
- Otto Nebel, »Schauen und Lauschen« (1929–33), in: Radrizzani 1988, S. 23–122.
- Erich Parnitzke, »Gertrud Grunow. Leben und Werk – Vorbemerkung«, in: *Bildnerische Erziehung. Die Zweimonatsschrift* 3, 1967, S. 13.,
- René Radrizzani, *Otto Nebel. Schriften zur Kunst*, München 1988.
- Lothar Schreyer, *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus*, München 1956.
- Helene Stucki, »Klang und Farbe«, in: *Schweizerische Lehrerinnen-Zeitung*, Bern, 20. Februar 1946, verfügbar unter: <https://www.e-periodica.ch/digbib/view?pid=sle-001:1946:50:445#445>, 24. August 2018 [Radrizzani 2004, S. 148].
- Heinz Werner, »Intermodale Qualitäten (Synästhesien)«, *Handbuch der Psychologie* Bd. 1,1: *Der Aufbau des Erkennens/Wahrnehmung und Bewußtsein*, hrsg. v. Wolfgang Metzger, Göttingen 1966.
- Heinz Werner, »Untersuchungen über Empfindung und Empfinden«, Sonderabdruck aus der Zeitschrift für Psychologie 114, Leipzig 1929, S. 152–166.
- Heinz Werner, *Einführung in die Entwicklungspsychologie*, Leipzig 1926.

### Posthum veröffentlicht

- Anni Adler, »Klang und Farbe und das Unbewußte. Die Forschungen von Gertrud Grunow«, in: Radrizzani 2004, S. 155–157.
- Felix Klee (Hg.), *Paul Klee: Briefe an die Familie*, Bd. 2, 1907–1940, Köln 1979.
- Hildegard Heitmeyer, »Die Forscherin Gertrud Grunow. Ihr Leben und ihre Lehre von der Erziehung der Sinne durch Farbe und Ton. Eine erläuternde Einführung«, in: Radrizzani 2004, S. 134–140 [unveröffentlichtes Typoskript, entstanden etwa 1936 und redigiert um 1946].
- Hildegard Heitmeyer, »Versuch einer Darstellung der Grunow-Lehre«, in: Radrizzani 2004, S. 121–128 [titelloses Typoskript mit handschriftlichen Zusätzen von Gertrud Grunow, um 1936, mit Hinzufügungen nach 1944].
- Hildegard Heitmeyer, »Klang und Farbe auf ihre Wirkung auf den menschlichen Organismus. Die Grunow-Lehre, eine musische Erziehung«, in: Radrizzani 2004, S. 117–120 [ungedrucktes Vortragstyposkript, von dem mehrere Versionen existieren, Anfang der 1930er Jahre].
- Andreas Hüneke (Hg.), *Oskar Schlemmer. Idealist der Form. Briefe, Tagebücher, Schriften 1912–1943*, Leipzig 1990.

- Anneliese Itten/Willy Rotzler (Hg.), *Johannes Itten. Werke und Schriften*, Zürich 1972.
- Karen Michels (Hg.), *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg: Aby Warburg. Mit Einträgen von Gertrud Bing und Fritz Saxl*, Berlin 2001.
- Brian Keith-Smith, *Lothar Schreyer. Persönliches: Dokumente und Briefe*, Newiston/New York 2006.
- Volker Wahl (Hg.), *Die Meisterratsprotokolle des Staatlichen Bauhauses Weimar 1919 bis 1925*, bearbeitet v. Ute Ackermann, Weimar 2001.
- Frank Whitford, *Das Bauhaus: Selbstzeugnisse von Meistern und Schülern*, Stuttgart 1993.

### Literatur von Gerhard Schunke

- Achim Preiß (Hg.), *Gertrud Grunow: Der Gleichgewichtskreis (2001)*, Weimar 2001.
- Gerhard Schunke von Mannstedt, »Geistiges Heilen als okkulte Schwingung der Ureinheit von Farbe, Ton und Form«, 1 Heft, Vortrag gehalten im Sufi-Kreis zu Amersfoort/Holland, Teufen 1960 [Standort: Kantonsbibliothek Appenzell Ausserrhoden, Trogen].
- Gerhard Schunke von Mannstedt, »Gesundung durch Farbe und Ton aus der Zwölfheit heraus«, 3 Blätter, Typoskript, ohne weitere Informationen, 1950 oder 1960 [Standort: Kantonsbibliothek Appenzell Ausserrhoden, Trogen].
- Gerhard Schunke von Mannstedt, »Der Krebs und seine Farb- und Hell-Dunkel-Therapie«, 36 Seiten, Bern/Freiburg im Breisgau 1953 [Standort: Schweizerische Nationalbibliothek (NB), Bern].
- Gerhard Schunke von Mannstedt, »Heliotropische Farb-Licht-Medizin« (Dossier), 1953 [Standort: Kantonsbibliothek Appenzell Ausserrhoden, Trogen].
- »Enthält Prospekte über heliotropische Heilmittel, Farben- und Hell-Dunkel-Tests und die Sol-luna Praxis von Gerhard Schunke von Mannstedt in Speicher; Werbeflyer und Bestellformulare für Farb-Licht-Edelstein-Badesalze und Farb-Licht-Hautfunktionsöl«
- Gerhard Schunke von Mannstedt, »Hell-Dunkel Therapie der zwölf gestörten Farbzentren. Heliotropische Farb-Licht-Medizin«, 2 Faltblätter, Sonderdruck aus *Thorraduran Therapie*, August 1952 [Kantonsbibliothek Appenzell Ausserrhoden, Trogen].
- Gerhard Schunke von Mannstedt, »Wie die Heilmittel sich aus der Ureinheit von Farbe, Ton und Form offenbaren«, Sonderdruck aus: *Erfahrungsbeilkunde, Zeitschrift für kritische Erforschung diagnostischer und therapeutischer Sondermethoden*, Band 1, 1951/52, Heft 9/10, 20 Seiten, Memmingen 1951.

### Nachlässe und Archivmaterialien

- Landesarchiv Thüringen – Hauptstaatsarchiv Weimar, Personalakten aus dem Bereich Volksbildung Nr. 8832.
- Landesarchiv Thüringen – Staatliches Bauhaus Weimar, [https://archive.thulb.uni-jena.de/staatsarchive/servlets/solr/stat2\\_restricted?q=ArchFile\\_class\\_001:bauhaus&XSLForgetSearch-Terms=true&XSL.expandTectonicsTo=bauhaus](https://archive.thulb.uni-jena.de/staatsarchive/servlets/solr/stat2_restricted?q=ArchFile_class_001:bauhaus&XSLForgetSearch-Terms=true&XSL.expandTectonicsTo=bauhaus), 11. September 2018.
- Bayerische Staatsbibliothek München – Nachlass Karl Falkenberg-Kuhl, <https://opacplus.bsb-muenchen.de/metaopac/search?oclcno=844112900&cdb=100>, 11. September 2018.

Nachlass O. Nebel: Schweizerische Nationalbibliothek, Bern,  
<http://ead.nb.admin.ch/html/nebel.html>, 11. September 2018.

Nachlass E. Parnitzke: Archiv der Bauhausuniversität Weimar (unbearbeitetes Konvolut),  
<https://www.uni-weimar.de/de/universitaet/struktur/zentrale-einrichtungen/archiv-der-moderne-universitaetsarchiv>, 11. September 2018.

## Film und Belletristik

*Die Harmonisierungslehre von Gertrud Grunow. Meisterin am Bauhaus 1919–1924*,  
ein Film von und mit René Radrizzani, 2009.

Tom Saller, *Wenn Martha tanzt* (Roman), Berlin 2018.

Andreas Hilger, *Gläserne Zeit* (Roman), Kopenhagen 2015.

